



DR. HERBERT CYSARZ

ERFAHRUNG UND IDEE

C9973e

ERFAHRUNG UND IDEE,

PROBLEME UND LEBENSFORMEN
IN DER DEUTSCHEN LITERATUR
VON HAMANN BIS HEGEL

VON

DR. HERBERT CYSARZ



296536
—
8. 2. 34

WIEN UND LEIPZIG
WILHELM BRAUMÜLLER
UNIVERSITATS-VERLAGSBUCHHANDLUNG GES. M. B. H.
1921

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten



Druck von Friedrich Jasper in Wien

Printed in Germany

Vorwort

Das vorliegende Buch ist nicht Summe und System alter Erfahrungen, sondern das junge Ringen organischer Besitzergreifung. Indem es diese einem Abschluß zuführt, hält es Unwiederbringliches fest — in einem Vorgang, der ein selbstbedingtes Müssen ist.

Literaturgeschichte im pragmatischen Sinn ist ein Gesellschaftsroman von umfassender Breite und als solcher ein Tätigkeitsfeld des gereiften, erfahrenen Menschen. Wer aber steilen Blickes vor die großen Rätsel tritt, der wird der Mannigfaltigkeit der Lösungen, Lösungsversuche nicht nur historische Aspekte abgewinnen, sondern auch in dem Ringen dieser Geistesmächte die überzufällige Katharsis erkennen wollen. Was uns niemals Problem, Verstrickung, Schuld gewesen ist, werden wir niemals unser nennen dürfen. Eben in jenem Wägen, Sichten, Neuerwerben aber wurzelt der echte Evolutionismus, der, vom Entwicklungsoptimismus unverführt, vom Skeptizismus unbesiegt, nunmehr an den sublimsten Formen des Lebendigen sich zu bewähren haben wird . . .

Aus dem Felde zurückgekehrt, bin ich im Sommer 1918 an die Ausarbeitung gegangen. Die naturalistischen Regungen des XVIII. Jahrhunderts, vom tastenden Auge zu rhythmischer Reihe gefügt, verhießen Erlösung aus dem Chaos der ästhetischen und metaphysischen Werte, wie es unter dem Sammelnamen Idealismus ausgedient wird. Entschlossen verfolgte Zusammenhänge zogen das Sammeln und Suchen tief in das jüngere Jahrhundert hinein, Professor Walther Brechts hilfreiche Ratschläge steckten bestimmte Ziele, verzweigte Fachliteratur und nachbarliche Wissensgebiete heischten Rechenschaft. Die ergriffene Perspektive machte Hamanns gottes- und sinnesgläubigen Lebensbegriff und

Hegels denkerische Wirklichkeitsbeseelung zu Endorganen einer natürlichen Entfaltung, die an der Hand des eigentümlichen Strukturgesetzes als einheitliches Geistgebilde zu verstehen war. Teile der Arbeit haben im Oktober 1919 der Wiener philosophischen Fakultät als Doktorarbeit vorgelegen. —

Der Rahmen der historischen Betrachtung bleibt in den Ausführungen lückenlos gewahrt. Eben darum erscheint es notwendig, von vornherein die weitere Dignität der Aufgabe hervorzuheben. Die Darstellung ist weder Abstraktion noch Induktion. Sie hegt weder den Wahn, Kritik und Analyse abzulösen, noch auch den Ehrgeiz, Einzelforschung abzuschließen; gleichwohl die Zuversicht, beide zu fördern. Sie ist vielfach, wie ein Romantiker sagt, progressiv, indem sie das Gegebene, Gewonnene zum Stoff höherer Formgebung umwandelt, jedes Ergebnis schon als Ausgangspunkt des nächsten wertet und so das Kunstwerk nur im Vorwärtsschreiten, Aufbauen empfängt; die lebendige Energie wird dabei niemals ausgeschaltet, vielmehr vertieft und angeregt. All das ist nirgends ohne feste Weltanschauung. Gegen die Scheidung zwischen blindem Historismus und leerem Ästhetentum — zwei Ohnmächten, die von einander zehren — ist hinlänglich geeifert worden. Meine Abhandlung strebt dem, hier und dort angetretenen, Tatbeweis zu dienen, daß die Gegenständlichkeit und Gesetzmäßigkeit geistigen Lebens, die Möglichkeit gewissenhafter Beobachtung und Beweisführung mit den Belegstellen und Parallelen nicht zu Ende ist. Solche Gesetze lassen sich nun freilich nur dadurch erweisen, daß man sie — innerhalb des konkret Gegebenen — darstellt. Und nicht so sehr im Merkmal des Historischen liegt heute Wert und Wesen geisteswissenschaftlicher Methode, als vielmehr darin, daß sie sowohl dem höheren Gemeinerlebnis Stützen reicht als auch bislang das einzig wissenschaftliche Verfahren birgt, sich über individuelle Geistesäußerungen verbindlich, redlich, folgerichtig zu verständigen.

Man hat Typen des künstlerischen Ausdrucks aufgezeigt und dadurch einer verhältnismäßig gediegenen Erforschung von Schöpfungen und Schaffenswerten einen Weg geebnet. Auch meine Darstellung bewegt sich um gewisse Typen großer Weltbilder. Sie liefert somit einen Beitrag zur empirischen Typologie der Weltanschauung. Sie ist historisch, indem sie die volle Breite

der praktischen Bestimmungen zu verarbeiten sucht, und sie geht über das Artistische hinaus, indem sie aus Kunstübung und aus theoretischem Bekenntnis zugleich schöpft. Häufig bezieht sie sich auf Lebensformen, nicht auf Kunstformen. Das ist aber kein Abschwenken vom ästhetischen Gesichtswinkel, vielmehr eine Erweiterung seines Geltungsbereiches. Erfahrung und Idee vermählen sich in einer höheren Form des Lebens. Von hier gesehen, entrollt sich die Erscheinungsfülle unseres Zeitraumes als Hervorbringung eines Wollens: Die ganze Epoche von Hamann bis Hegel ist ein fortschreitender Versuch zur Ineinsbildung des pluralistischen, steigernden, und des vergeistigenden, artikulierenden Erlebens. Beide, beim wahren Künstler nicht prinzipielle Möglichkeiten, sondern extreme Typen seiner Verhaltensweise, berühren und durchdringen sich in unvermittelten Prozessen, innerhalb deren dann Gehalt und Form nur Abstraktionen sind: Seelisches, treu erfaßt und in sich selbst vertieft, ründet sich zur geistigen Bindung, zur künstlerischen Gestalt; Leben, innig und rein genossen und zerkämpft, prägt sich das Antlitz einer Weltanschauung, eines Kunstwerkes . . . Erst wird die Einheit psychologisch hergestellt, dann kritizistisch dargetan, am Schlusse metaphysisch konzipiert. Winckelmann und den Seinen wird sie im Griechentum geoffenbart; für Hamann und für Herder bildet sie vorzüglich ein Problem der Sprachphilosophie; Goethe erläutert sie in der Morphologie, Friedrich Schlegel und Novalis am organischen Geschehen schlechtweg, die Schellingianer an gewissen physikalisch-biologischen Erscheinungen, wie sie bei Görres oder Troxler in einen eigentümlich dualistischen Begriff des Lebens eingebettet werden; bei Hegel findet sie in der Geschichtsphilosophie die reinste Selbstdarstellung. So bietet sich ein Typus des gesamten Weltergreifens dar, der allen Äußerungen dieser Zeit eine verbindende Resonanz verleiht; der nicht etwan bloß eine vornehmlich wichtige und interessante Frage an den Einzelnen richtet, sondern als stärkste Geistesmacht alle originalen Köpfe in seinen Bann tut. So werden nicht nur handelnde Personen zur Lösung einer Aufgabe vereint, sondern auch ihre Leistungen zu höherer Gemeinwesenheit organisiert. Was sich bei Hamann in den blinden Schauern des erwachenden Lebens aufreißt, vollendet bei Hegel seine sehende Durchgeistigung. Dort

der dionysische, hier der apollinische Pol der Synthese. Die Formel wird belebt, das Rohe wird geformt. Überall aber ist nicht Herrschaft des einen, sondern Einheit von beiden das Ziel. Indem sich Formel und Substanz in Wettbewerb und Fehde stellen, befördern sie das Ganze. Eben ihr Streit senkt sich in unerhörte Tiefen des Lebendigen hinab, schafft der Natur Persönlichkeit und Seele, und läutert das empfangend-gestaltende Vermögen zu wahrhaft schöpferischer Weltbejahung. Doch auch in harmonischen Formen ist heroisches Kämpfertum, ist wogende Dynamik!

Über alledem nähert sich die empirische Betrachtung einer organischen Problementwicklung. Erfahrung und Idee bezeichnen nicht nur die geschichtlichen Komplexe, sondern auch zwei in Wechselwirkung stehende Funktionen des ästhetischen Bewußtseins überhaupt. Was sie von den verwandten Gegensatzpaaren trennt, wird ohne prinzipielle Auseinandersetzung fallweise festzustellen sein*. Ganz unabhängig suchen viele Zeugnisse moderner Kunst- und Geisteswissenschaft, an weitesten Kulturkreisen geschult und in den mannigfaltigsten psychologischen Bedingungen verwurzelt, in einem dem zu verfolgenden Verhältnis ganz entsprechenden Prinzip den Kern alles Kunstschaffens und Kunst-

* Ohne vorzeitig etwas von dem, jeder Zusammenfassung schlechthin widerstreitenden, Reichtum an unvergleichbaren Besonderheiten vorwegnehmen zu wollen, darf ich hier doch ein systematisches Moment von Anbeginn nicht in der Schwebe lassen: Unter den Komplexen „Erfahrung“, „Sinlichkeit“, „Erscheinung“ ist in den folgenden Ausführungen keineswegs eine dreidimensional statische, vollständig anschaulich bestimmte Bildapperzeption verstanden — wie man das seit Th. A. Meyer („Das Stilgesetz der Poesie“, Leipzig 1901), im Ganzen nicht mit Unrecht, der idealistischen Ästhetik vorgeworfen hat; vielmehr gerade jene flüchtige Fülle von optischen Fragmenten, mimischen Reaktionen, Gefühlselementen, Bewegungsimpulsen, Ichbeziehungen, wie wir sie bei unmittelbarem Erleben der Wirklichkeit im Bewußtsein haben, wie wir sie — unter Anleitung der sprachlichen Vorstellungen — bei der aufnehmenden Reproduktion des Kunstwerkes, nur in zweckvoller Stelgerung, Auswahl, Formung, in uns entstehen lassen. Es blieb indessen zu verfolgen, wie solche unverbildete, naive Haltung inmitten der Kunstübung und -theorie der aufgeklärten Welt des XVIII. Jahrhunderts durch Eingebung und Auseinandersetzung erst erarbeitet werden mußte. Ich habe das z. B. im Falle Hamanns Punkt für Punkt darzulegen unternommen. . . . Inhalt und Wertung des Faktors Idee habe ich in allen Wandlungen, Verwechslungen, Entwicklungen vom apri-

deutens. Ich nenne, unter Vielem das Nächstliegende, die anregende theoretische Sichtung Worringers („Abstraktion und Einfühlung“, München 1908) und die fernblickende geistesgeschichtliche Darstellung E. Cassirers („Freiheit und Form“, Berlin 1917).

Mein leitendes Bedürfnis war, wie angedeutet, nicht Klischierung und Vereinfachung, sondern scharfe Beobachtung, Verbindlichkeit, Beweisbereitschaft nun auch in Dingen künstlerischer Weltanschauung und -empfindung. Es blieb füglich mein allgemeines Streben, ein Höchstmaß an reellem Tatsachenzusammenhang mit weitester Auswertung der inneren Zweckmäßigkeit zu verknüpfen. Ich habe indes gegen alle methodologischen Zweifel und Reflexionen mit durchaus praktischen Versuchen angekämpft und darf es diesmal wohl der Darstellung als solcher überlassen, die erworbenen Ansprüche zu vertreten. Die hier vorausgeschickten Aufstellungen sollen denn auch durchaus keine abstrakten, grundsätzlichen Forderungen und Reformen ausrufen, sondern nur den gewählten Standpunkt angeben. So ist es billig, sie vorläufig noch als Wegweiser der Einstellung, nicht als Parteiergreifung oder abgeschlossenes Programm zu würdigen. Der schließlichen Kargheit meiner Mittel bin ich mir um so schmerzlicher bewußt, als ihre Ursachen zum großen Teil nicht in mir liegen. Ich sehe aber

orischen Begriff und vom dogmatischen Abstraktum bis zur gefühlswirklichen Symbolfiktion und erfahrungsmäßigen Komplexion in jeder Phase treu historisch festgehalten. — Zwischen der rein rezeptiven Kontemplation und der spontanen Prägung nun liegt eine Leiter von ästhetischen Funktionen, die nur gestuft, nicht fundamental unterschieden sind. Die Leiter freilich ist so lang und sprossenreich, daß sie vom einen Ende bis zum anderen wohl noch von keiner Interpretation in ausdrücklicher Darstellung rest- oder lückenlos durchklommen worden ist. Und doch bedeuten sämtliche hier zu erörternden Synthesen von Geistigem und Leiblichem nichts anderes als ein Zusammenrücken jener Extreme nach einem idealen Vereinigungspunkte hin. Die dahin zielenden Verschiebungen, deren kleinere Nüancen systematischer Betrachtung notwendig entschlüpfen, sollen im Folgenden mittels evolutionistischer Methode begleitet werden . . . Natürlich gilt dies alles vorerst nur vom Sehen und Denken des Dichters und mutatis mutandis des Metaphysikers, also von Vorgängen innerhalb eines bestimmten ästhetischen Weltergreifens! Ich durfte freilich auch die weitere erkenntnistheoretische Frage nach den Beziehungen des Sinnlichen, Unmittelbaren zum Rationalen, Diskursiven überhaupt nicht aus dem Auge verlieren; ihr ist vorzüglich bei Gelegenheit Kantscher und Schillerscher Gedankengänge einläßliche Kritik gewidmet.

künftiger Gelegenheit entgegen, Verschiedenes genauer auszuführen, zu begründen, zu befestigen, auch systematisch zu entwickeln.

Schon äußere Notwendigkeit gebot bei solcher Überfülle an Beziehungen energische Beschränkung bis zum Äußersten. Für einen umfassenden Apparat und für ausdrückliche Polemik war kein Raum. So wurden viele Früchte vorzüglich neuerer und neuester Spezialforschung, ferner fast aller theoretischen Literatur, in Nebensatz und Beiwort aufgespeichert. Ich mußte jede Vorarbeit der zuständigen Einzelwissenschaft, zum Beispiel schon durch Übernahme ihrer ausgebildeten Begriffe, mit kleinstem Wortaufwand zu nutzen suchen. Oft habe ich Gesetzlichkeit nur dadurch angedeutet, daß ich ästhetische Erscheinungen mit dem Symbolgewebe der zeitgenössischen Philosophie umschrieb. Im Übrigen sind die Ausdehnungsverhältnisse der einzelnen Kapitel durch Rücksicht auf vorhandene Forschungsergebnisse und gefühlte Forschungsbedürfnisse mitbestimmt. Solche und innere Gründe verstärkten im Laufe der Arbeit das ideelle Schwergewicht der zweiten Hälfte meiner Ausführungen. Ich habe in mediis rebus begonnen und alle einleitenden Partien zusammengedrängt, in Sonderheit den Abschnitt über Hamann.

Wien, am 29. Jänner 1921.

DR. HERBERT CYSARZ.

Inhaltsübersicht

	Seite
Vorwort	V
Inhaltsübersicht	XI
Abkürzungen	XII
I. Kap. Die Befreiung des Natürlichen	1—26
1. Der Dualismus des Jahrhunderts	1
2. Korrekturen des Kanons	8
3. Lessing: Geometrische Methode und irrationeller Rest	19
4. Individualismus	22
II. Kap. Von Hamann zu Herder	27—67
1. Hamann	27
2. Die Einfühlung in der literarischen Kritik	38
3. Herolde klassischen Geistes	42
4. Herder	56
III. Kap. Formen und Formeln der Geniezeit	68—116
1. Das Ethos des Naturmenschen	68
2. Genie	73
3. Sturm-und-Drang-Stil	82
4. Die zwei Ansichten im theoretischen Weltbilde	91
5. Jean Paul	107
IV. Kap. Die deutsche Hochrenaissance	117—167
Vorbemerkung	117
1. Goethe	120
2. Schiller	137
3. Hölderlin	153
V. Kap. Die Romantik	168—253
1. Die Kategorie des Romantischen	168
2. Romantik als Naturbegriff	188
3. Romantik als System	204
4. Schleiermacher	216
5. Historismus	225
6. Ausblick in die realistische Epoche	239
7. Kleist	247
VI. Kap. Die zwei letzten Stufen des Idealismus	254—310
1. Die Welt des Dogmas	254
2. Klassisch-romantische Allästhetik	265
3. Hegel	272
4. Nachwirkungen und Gegenwirkungen	291
Personenregister	311

Abkürzungen

AfdA	Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur.
AfsystPp	Archiv für systematische Philosophie (Archiv für Philosophie Abt. II).
DjG ²	Der junge Goethe, neu herausgegeben von M. Morris.
DLD	Deutsche Literaturdenkmale des XVIII. und XIX. Jahrhunderts.
DNL	Deutsche National-Literatur, herausgegeben von J. Kürschner.
Euph.	Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte.
GRM	Germanisch-romanische Monatschrift.
KdU	Kritik der Urteilskraft, herausgegeben von Rosenkranz-Schubert.
Lietzmann	Kleine Texte für theologische (und philologische) Vorlesungen und Übungen, herausgegeben von J. Lietzmann.
NG	Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen.
QF	Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker.
ZsföstGymn	Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien.

Die Zitate sind in heutiger Schreibung wiedergegeben, ohne Sper-
rungen, unter Bewahrung der Wortformen und Interpunktionen.

I. Kapitel

Die Befreiung des Natürlichen

1. Der Dualismus des Jahrhunderts

Die beherrschenden Kulturideale der aufgeklärten Epoche liegen nicht auf ästhetischem Gebiete. Sie wurzeln in der Allgewalt des Intellektes, der Unabhängigkeit des Geistesmenschen vom Naturorganismus. Hierin besteht ihr Pathos und ihr Ethos: Der Mensch hatte von der Pflicht und dem Werte des Erkennens groß und würdig denken gelernt. Es war ihm nicht nur Rasonnement und Reflexion, sondern auch Tätigkeitsregel, Selbstverantwortung, moralischer Daseinsnerv. Nicht über oder außer dem Leben thronte der Kanon; inmitten aller Not und Hast des Tages sprach er seine Urteile. Aufklärung war ein geistiges Entmündigungsgebot, ein Ruf zur Selbstbefreiung und zur Selbstbeherrschung. Das wissenschaftliche Bewußtsein trat willig und bescheiden in den Dienst einer umfassenden Vereinigung, die in rastlosem Bientum und peinlicher Arbeitsteilung für pünktliche Stoffzufuhr, für kritische Sichtung und einprägsame Ordnung ihrer Güter sorgte; die die Menge auszubeuten und zu veredeln, das Durchschnittshirn zu spornen und zu belohnen wußte. Der sammelnden und sondernden, beobachtenden und vergleichenden Rechtschaffenheit gehörte ihr Platz in dieser Hierarchie, wenn sie auch nur den Karren des Gemeinverstandes redlich und kundig lenkte Die Gelehrsamkeit, gleich der barocken Kunstübung und Theorie weltfremd und abgeschlossen fortgeerbt, hatte das öffentliche Forum betreten. Auf den seit den Tagen Thomasius' nur dürrig und lässig bestellten Äckern der Geschichts- und Gesellschaftswissenschaften sproßten frische Triebe. Die Politik wurde Geschichte, die Anthropologie Erziehungslehre, die Philologie

Altertumskunde. Geschulter Gemeinsinn und organisatorisches Bedürfnis zwang jeder Disziplin die geometrische Methode auf und unterwarf sie dem System; Moral und Metaphysik, Juristerei und Naturlehre wurden eingebettet in das elastische Gefüge einer Philosophie, die, Arbeitsfeld der analytischen Vernunft, jedermanns Interesse und Besitztum war. Aristoteles' vermittlungsbereite Autorität hatte der Dichtkunst, die philosophischer sei als die Historie, die Gleichberechtigung neben der Wissenschaft zugestanden, und eine Schwester der Erkenntnis- und Erziehungseinrichtungen blieb sie dem belehrungshungrigen Zeitalter. Vorerst in zünftigen Winkeln regte sich eine grundgescheite, freilich geschmacksarme und schleppende Satire; die Kritik wurde scharfsichtig und scharfzüngig. Betriebsamkeit und Werktag überall. Man verließ die äußeren Normen, aber man suchte den Grundsatz über dem Handwerksmäßigen und Technischen. Wahrhaftigkeit und Rechtfertigung des Denkgewissens war der Pulsschlag einer Zeit, die mit dem grenzenlosen Optimismus der Logik und der Platonischen Zuversicht auf die weltverbessernde Macht des Intellectes aus Begriffen wahre Mauern türmte. Unermüdlich setzte sich das rationalistische Bildungsstreben mit äußerer Gelassenheit und innerlichem Schwung den ganzen Menschen zum Ziel. Es weckte alle Kräfte einer jungen Kultur zu höchster Aktivität und hegte so im eigenen Schoße die Keime individualistischer Krisen und naturalistischer Umwälzungen. Nur zu häufig war die sich selbst überlassene Spekulation, voll geradezu jakobinischen Über-eifers, in Konstruktion und Formalismus verfallen, hatte sich in systematischen Kammern gegen zweckbefreite Betrachtung und menschliche Eigentümlichkeit abgesperrt; am Schlusse mußte auch sie, unter dem Zwang enthusiastischer Emotionen, oder mittelbar, durch Selbstkritik und Resignation, eine weltfrömmere Hingabe an die warme Körperlichkeit sich abringen lernen.

So stießen Breitinger und J. E. Schlegel auf einen irrationalen Rest, der sich der Deduktion beharrlich widersetzte. Hier und dort begann man in den riesigen Speicher- und Kasernenbauten mit Atemnot zu ringen, den belebenden Hauch zu vermischen, der das Wissen als solches fruchtbar macht. Und während man jetzt das Denken ins Leben senkte und dieses in Kategorien einzufangen wähnte, wurde Denken und Kunst naturalisiert;

die Formen erwiesen sich als weicher denn die Materie, die sie fassen sollten, und empfingen eben durch ihren Inhalt Dimension und Kontur. Noch war Triebeinheit und Selbstbestimmtheit, wie sie im Vollmenschen der Renaissance frei und tatenfroh gewirkt, durch mattherziges Nachtreten, Verwirrung und Zersplitterung geknebelt. Nun wurde das Verlangen nach Einheit, Einheit durch Kultur, leidenschaftlich rege. Die Antike entsprang den staubigen Schreinen der Enzyklopädistik und leuchtete dem Suchenden zu heiterer Kontemplation und neuer Harmonie mit der Natur empor. Wärme und Wachstum aber ging in erster Linie von der Flamme aus, die aus nordischen Seelentiefen hervorbrach und das verjüngte Weltgefühl des Einzelnen, des Schaffenden beflügelte. Pietismus und Mystik hatten das Individuum in den naiven Absolutismus einer persönlichen Weltverwaltung gestellt. Nun wurde prometheische Zeugungskraft Ursprung und Maß aller Dinge. Alle großen Hervorbringungen des idealistischen Zeitalters schöpfen Leben und Fülle aus diesem Strome.

Es gewährt ein biologisch und systematisch gleich wunderbares Schauspiel, wie Vorurteil nach Vorurteil aus dem System entwindet. Hier scheidet ein wählendes Daseinsgefühl verödete Schemen aus, dort zerreißt jähe Sinnlichkeit die Ornamentik dogmatischen Schnörkelwerkes. Schon die Veredlung der Nachahmungslehre, dieses vom Altertum über Opitz und Harsdörffer, über J. G. Vossius und Boileau treulich weitergegebenen Werkzeugs, überholt die Mechanik des Klischees und bereitet einer geschlossenen Illusionssphäre und organischen Gestaltungsart die Wege.

Die Aufklärung trägt — wie alle großzügige Einseitigkeit — Triebe zu ihrer eigenen Überwindung in sich. Im Ganzen hat sie auch der Kunst Mittel zum Fortschritt und zur Läuterung geschenkt: Sie bildete ein breites Publikum; sie stellte einen Grundstock bei Shaftesbury und Herder; sie half bei der Erschaffung des Schiller-Humboldtschen Menschen, sie lieb dem sittlichen Ideal der Klassik Kräfte und Säfte, sie wurde durch Vermittlung der kritischen Philosophie eine Anregerin der frühromantischen Gedankenwelt. Sie liefert die gemeinsame Basis für die beiden Hauptstämme der Produktion und Theorie, in deren wechselndem Verhältnis sich die fundamentalen Möglichkeiten des Widerspieles

von Erfahrung und Idee abwandeln. Was mit einem großartigen Vereinigungsversuche abschließt, beginnt mit trutziger Entzweiung. Erst mußte die lebendige Energie und urwüchsige Schönheit sich Eigenrecht und Macht ersiegen, bis sie den gesunden, fesselberaubten Werten der Vernunftkultur Versöhnung bieten konnte.

Unser Einleitungskapitel bleibt denn auch durchaus diesem Kampfe gewidmet. (Seine Ausprägung in den verwandten Geistesmächten, deren genetische Charakteristik mindestens bis ins XV. Jahrhundert zurückführen müßte, kann hier nicht verfolgt werden. Auch die unserem Zeitraum vorausgehende literarische Überlieferung müssen wir voraussetzen.) Die schärfste Zuspitzung erfährt die dualistische Anlegung in den grundsätzlichen Äußerungen der Kunstanschauung, wo zu der geraden Fortentwicklung der Begriffs- oder Kategorienästhetik der vorab als Reaktion und Opposition abzweigende Sproß der Erfahrungs- und Phantasieästhetik in Gegensatz tritt. Dort Cartesius, Leibniz-Wolff, Baumgarten, Mendelssohn; hier besser verstandener Leibniz, Herder, Hamann. Dort der erfolgreiche Versuch, das Zeitwissen zu organisieren und in faßlicher Abrundung zu Katechismus und Berufsgericht zu erheben; hier ein höhrender Verzicht auf allen Lorbeer des Ideologen. Wir fassen als Exposition den oft behandelten Stoff zu der hier wesentlichen Typengegenüberstellung kurz zusammen.

Die Enzyklopädistik beruht im Grunde auf der erprobten Technik der Alexandriner und Scholastiker, die von den Antiquaren und Polyhistoren um ein paar humanistische Errungenschaften bereichert worden war. Groß ist der Weinberg des Herrn und jedes verspätete Scherflein mehrt die Ernte. Leibniz hatte die einsinnige Anhäufung durch die Forderung umbildender Gedankenentwicklung ergänzt und den Aufgaben des Polyhistor die des Pansophen zugesellt. — Natur heißt diesen systembegabten Köpfen eine Summe geometrischer Gebilde, nach dem Verhältnis von Mittel und Zweck geordnet, zu streng kausalem Ablauf bestimmt. Das Göttliche existiert hier nur in der intramundanen Geltung des Begrifflichen, oder als skeptischer Abschluß, als Urnebel, in den das rationale Denken, nachdem es die Sphäre des Wißbaren durchgemessen, erschöpft zu Grabe geht; Religion ist letzten Endes Synthese von Dogmatik und Moral

oder metaphilosophisches Dahinstellen Keine Kritik ohne genaue Prinzipien; alles Urteil ist ja „räsonnierter Geschmack“; nur an der Hand scharf abgegrenzter Gattungen und Kunstformen kann die — hier mehr oder weniger auf das Verknüpfen und Auswählen beschränkte — Wirksamkeit der Phantasie, die als solche ganz Verschiedenartiges erzeugt, geprüft und gewürdigt werden; in diesem Sinne preisen Engels „Anfangsgründe“ die Kritik als „Ergänzung des Genies“. Nicht bloßes Erdichten, sondern erst zweckmäßiges Erdichten macht nach Lessing den Dichter. Ein Drama ist gut, wenn es ein gutes Drama ist; ein gutes Drama ist jenes, das dem Aristoteles gehorcht. Viel ewig Menschliches birgt dessen Kodex, nie veraltende Schätze für jede Kunst- und Seelenlehre; hier werden seine Induktionen als abgezogene Normen aller künstlerischen Veranlagung und Tätigkeit verwertet. Die Betrachtung ist analogistisch, der Urteilende fühlt sich als Hüter des Prinzips.

Anders verschmähen die Gerstenberg und Lenz die Gebärde des Gesetzgebers. Das Kunstwerk folgt seiner eigenen Regel; die Natur will stets auch in allem Absonderlichen und Übermäßigen beobachtet und ausgelegt sein. Nicht allgemeine Sätze, sondern Evolution, Geschichte verbinden Fernes und Modernes; Einzelnes, treu und rein ergriffen, enthüllt uns mehr und Tieferes, als langatmiges Spekulieren je entwickeln kann. Der Naturbegriff ist beweglich. Die Sinnlichkeit des logischen Typus ist vorwiegend visuell; die ästhetische Zeit steigt in motorischen, auditiven Individualitäten auf. Heiße Naturdurchdringung pocht auf persönliches Sehen und besondere Gestaltung. Tätiger und leidender Subjektivismus schwellt die Vorahnungen der Wertherjahre. Jeder, ruft Lavater, sei ein Philister, der wohl richtige Ideen und korrekte Worte, doch kein Genie besitze. Originalität ist alles; sie ist nicht Sorgfalt und Einsicht, sondern gesteigertes Menschentum. Die Dinge hängen nicht in dreidimensionaler Bestimmtheit fest, sie sind Symbole und Kräftepunkte im Werke des großen Schöpfers. Sie nachahmen bedeutet ihnen nachahmen, denn sie können, so ringt es sich von Harris bis auf Moritz zu spiegelheller Klarheit, weder erkannt noch wiederholt, nur empfunden und hervorgebracht, nur „aus uns herausgebildet“ werden. Verstehen ist Einfühlen, Historie ein Nacherleben, Übersetzen ein

Wiedererschaffen. Alle Kritik deutet von innen heraus, aus der kongenialen Teilnahme eines ebenbürtigen Genius. Es heißt das Herz der Gegenstände sich eröffnen, sich in ihr Inneres versetzen, in ihren Kräften leben. Religion ist Erlebnis und Gefühlsgewißheit. Es gibt Erkenntnis- und Erfahrungsformen, die wohl dem äußeren Sinn, nicht aber allem Erleben und Empfinden unerreichtbar sind, und billig als Quellen höchster Evidenz geschätzt werden.

In allen Schlagwörtern bebte die Wucht und das Pathos trotziger Kampfeslust. Die Schroffheit der Polemik hat sich später gemildert. Hemsterhuis und Jacobi tragen liebenswürdige Vermittlerrollen. Winckelmann steht als Johannes des Klassizismus zwischen den hadernden Parteien; streitend und schlichtend ebnet Herder die Wege der Humanität; Lessing, über beiderlei Einseitigkeiten hinausragend, sowie einige seiner jungen Leipziger und Berliner Anhänger erfreuen sich gern anerkannter Verdienlichkeit auch um die Fahne der Phantasiejünger.

Wie keine andere hat sich die deutsche Kunst mit den weitläufigsten Kulturinteressen in Fehde und Vertrag auseinandersetzen. Eine Reihe wertvollster Geistesströmungen stoßen herrschbegierig zusammen; Moralismus, Rationalismus, Religiosität schlagen sie auf lange in Fesseln, aber sie öffnen ihr eben dadurch unendliche Tiefen und stählen die Kraft ihrer Schwingen. Schritt für Schritt beschwerten sie kritische Regungen und nötigen sie zu bedächtigem, oft schwerfälligem Gange. Was anderswo im Schoße taksicherer Formkultur beschlossen liegt oder dem kalten Empiristen sich konfliktlos fügt, hat sie durch stete Reflexion und Selbstbesinnung methodisch zu erringen. Die Kunstlehre muß alle Stufen einer logischen und metaphysischen Vorschule durchklimmen, bevor sie zu praktischer Fruchtbarkeit gediehen ist. Aber sie verliert sich weder an formale Erstarrung wie das Epigonentum der Virtuosen, noch an das Sammelbehagen des weltmännischen Kennertums, sondern bleibt unmittelbare und notwendige Gestaltung eines Erlebens, Symbol und Abbild der großen Zeitprobleme, immer von künstlerischen Antrieben getragen; kühnste Problemstellungen werden mit elementarer Leidenschaft bewältigt. So erringt sie in der Wechselwirkung von Erfahrung und Idee ein inneres Bildungsgesetz, das zum Schönheitshimmel einen Weg

breitester Kulturentwicklung bahnt, das alle Zweige geistigen Fortschrittes mit eigentümlicher Energie durchdringt und sie einer vereinigenden idealen Lebensform entgegenführt. Mit der ersten Konzeption dieses Prinzips tritt die deutsche Literatur in das Zeitalter des Idealismus ein, mit seiner harmonischen Abrundung gewinnt sie die klassische Höhe, mit einem System absoluter Allvergeistigung im Ästhetischen bricht ihre geschlossene Tradition ab. In jeder Gattung, selbst im beschaulichen Bezirke der Grazienliteratur, vollzieht sich der Übergang von Statik zu Dynamik, von Rhetorik zu Stil, von verfeinerter Form zu vertieftem Gehalt, von Manierismus zu Idealität. In allen Tendenzen und Ergebnissen spricht sich der Bildungskampf des Jahrhunderts mit seiner dualistischen Voraussetzung und seiner synthetischen Zielbestimmung aus. Verläuft so diese Vervollkommnung im Technischen und Praktischen — das als die ältere Überlieferung wir zunächst überblicken wollen — als Vergeistigung des Formalismus, als Aufstieg vom Mechanischen zum Symbolischen, so entspringt auf der anderen Seite die neue Lebensform einer entgegengesetzten Entwicklung. Hier wird die Geistigkeit in philosophischen und religiösen Offenbarungen erfaßt, hier ist sie das Frühere, und alle Synthese ästhetischer Werte beruht darauf, daß der Universalismus auf der Erde Heimatsrecht erhält, im Bereiche der geprägten Formen angesiedelt wird. Steigt dort die Form zu ihrer eigenen Beseelung und Vergeistigung oder, wie Schelling sagt, zur Aufhebung der Form empor, so sucht hier umgekehrt die Seele nach Natur und Form als nach dem Medium ihrer Sichtbarwerdung. Wo diese Vorgänge zusammentreffen, da durchdringen sich Erfahrung und Idee, da wird die große Kunst empfangen: da ist das Einzelne nicht bloße Negation, sondern positive Individualität; nicht Schranke, sondern Kraftbestimmung. Das Wirkliche wird nicht geschmückt oder zurechtgemacht, sondern ist an sich schön, wertvoll, ideell . . . Die Früchte streng vollendeter Kunstformen sind hier nur spät und in begrenzter Zahl gereift — bis dahin liegt ein weiter, mühseliger Weg vor uns. Die Pracht verheißungsvoller Blüte aber leuchtet auf, seitdem wieder ein Menschaugen in Sternennräume gedrungen und dann voll Liebe und Entsagung zum Einzelding zurückgewandert ist. Aus der Geisterwelt her erhält das Einfache, Besondere Erhabenheit

und Pathos, Ausdruckskraft und Idealität. Und nichts kann die weltweite Tiefe des erwachenden Kunstwollens bedeutsamer und überzeugender erweisen als die Tatsache, daß jetzt, in Hamanns Zeit, der Zug zum Realismus mit der Ankündigung des ästhetischen Idealismus identisch war. Die Bahnbrecher des Idealismus und ersten Herolde klassischen Geistes, denen unser II. Kapitel gehört, sind zugleich die ersten wirklichen Realisten der deutschen Literatur gewesen.

2. Korrekturen des Kanons

In welchen Persönlichkeiten und durch welche Gegensätze und Widersprüche ringt sich das freiere Ethos vom Stamme des aufgeklärten Zeitalters los, bis es in Hamanns Werk mit der Urgewalt einer religiösen Erleuchtung die Konzeption einer gott-erfüllten Materie, einer organischen Weltstruktur zeugt?

Ein ästhetischer Kulturbegriff, der dem durch so einflußreiche philosophische, religiöse, politische Überlieferungen beschirmten Aufklärertum den Rang ablaufen wollte, mußte aus übervollen Herzen von reiner Sinnenfreude und sonniger Schaffenslust quellen. Vor allem bedurfte eine Kunst, die sich eine allgemein wirksame Stoßkraft zu erobern hatte, eines niveaugebenden Stils.

Weltgläubige Sinne hatten diesen Samen tief in den Boden des XVIII. Jahrhunderts gesenkt. Die warme Körperlichkeit des Gegenstandes, bald andächtig betrachtet, bald keck umarmt, stemmte sich gegen die akademische Formelphalanx der älteren, exklusiven Gesellschaftsliteratur. Günther war der erste gewesen, der auf dem Parnas einer weihrauchumwölkten, scharfsinnsstolzen Poetenzunft wieder ein Lied aus frohgemuter Kehle geschmettert und die naive Stirn mit den hederæ doctarum frontium bekränzt hatte. In dem entfesselten Dämon eines titanischen Willens, der, wieder von der lange verkümmerten Ur liebe zu Dingen und Erlebnissen durchglüht, das Mark seiner Jugend im Schaffen und Schwärmen vergeudete, ertritt sich die im Banne internationaler Vernunftkultur müde und starr gewordene Dichtung den Atem neuen, kühneren Lebensmutes, wie er zum erstenmale in der Renaissance von den Daseinsinstinkten des germanischen Men-

schen Besitz ergriffen hatte. Da schilderte der vielseitige, weitgereiste Brookes seine Maikäfer und Stiefmütterchen, Fleischgerichte und Gemüsemärkte ab — alles zur größeren Ehre Gottes, ein in prosaische Verse gegossener physikotheologischer Beweis —, noch manchen Schnörkelprunk aus dem Barock mit rauherer Thomsonischer Zeichnung verwebend. Haller spaltete Bilder in Register von Sachen und Eigenschaften und gab in einer körnigen, stockend-ringenden Sprache alle Glätte und Korrektheit, das Erbe der galanten Zeit, zugunsten des bewegteren, prägnanteren Ausdrucks preis. Drollinger und Creuz schwelgten in Tropfen- und Insektenmalerei. Die Anacreontik spendete manches niedliche Blumenstück, zählte die Wimpern einer schlafenden Schönen oder zergliederte Farben und Formen einer verwelkenden Rose. Gelegentlich wie in Laublingen oder Halberstadt bildeten sich Ansätze eines lockeren Impressionismus. Voll inniger Liebe und Hingabe an die Schöpfung wird überall um die neue Erfahrung des Dichters gerungen, meist noch pedantisch und zage, in einer Genrekunst, die sich dem Schlepptau der Nachahmung nur selten zu entreißen vermag. Weltgefühl und Forschersinn reizt zum Eindringen in die Wirklichkeitsgründe, aber das Auge vermag erst zu sondern, noch nicht zu gestalten, der Pinsel nur auszumalen, nicht anzudeuten, und der Stil bleibt ungeschult und verlegen am aktionslosen, gehaltarmen Detail haften. Milton, der den Zeitgenossen die große Linie der Phantasie und des Affektes zum Erlebnis macht, findet in den gottbegeisterten Schweizern treu beflissene Ausleger, aber erst in Hamann einen erfüllenden Genius, der alles Schöne, jeden poetischen Gegenstand als Symbol eines Inneren, Unaussprechlichen würdigt und ihn gleichzeitig mit vollster künstlerischer Realität ausstattet.

In realistischer Entwicklung war das Ausland weit vorausgeschritten. Der wuchtende Befreiungsdrang des dritten Standes hatte in England einer bunten, lässigen Renaissanceliteratur ohne heftigeren Kampf rasch weite Zugeständnisse abgenötigt. Auf dem durch die Wochenschriften gepflügten Boden erwachsen Defoe und Swift, beide Märtyrer, beide Kulturankläger, die ihre Gegenwart in ihrer krassen religiösen Verlogenheit und sittlichen Trägheit durch Streitschrift und Satire auf das geistige Forum zerrten. Hier wurzelte die bühnenkundige Charakterzeichnung

des moralischen Lustspiels wie des jüngeren, meist ernsteren bürgerlichen Milieus der Lillo, Moore, Cumberland, Goldsmith. Und während dieser Stil in Destouches, Marivaux, La Chaussée behaglichere Verwandte fand, suchte Diderots neues Genre die Einfühlungslehren der Bouhours, Shaftesbury, Harris seinem Theater zunutze zu machen. Die naturalistische Schauspielkunst Charles Macklins, Garricks, Footes beschwor den Geist eines echteren Shakespeare herauf. Home und die Empiristen rückten den rationalistischen und klassizistischen Theorien schönungslos zu Leibe. Die französischen Familiengeschichten sentimentaler und bigotter Art gewöhnten den von Staatsaktionen und heroischen Romanen überreizten Gaumen wieder an die Kost des Natürlichen und Alltäglichen, das bei Regnard und Dufresny noch in buntem Durcheinander von Komik und Satire hervorgesprudelt war, sich in der beliebten Froschperspektive des jüngeren Aventuriers und in der breitspurigen Drastik Lesages angesiedelt hatte, in den Lehren der Fontenelle, Trublet, Montesquieu webte und später durch Eintritt in die bürgerliche Welt der Prévost d'Exiles und Marmontel veredelt wurde. Die romanesche Burleske und Posse, die Vaudevilles und komischen Farcen der Pariser Vorstadtbühne, die Opern und Zauberspektakel in Wien und München dienten einer ursprünglichen Schaulust aus älterem Herkommen durch die naiven Illusionen eines grobschlächtigen Realismus, der, Praktik unter Praktiken, oft völlig wahrheits- und wirklichkeitsfremden Tendenzen gehörchte, übrigens über die rein veristische Wiedergabe fast nirgends hinausstrebte . . . Dem großen Deutschland mangelte es vorerst an einem traditions-geschulten Publikum. Man verkannte die Spannung der echten Illusion, die die Welt des Kunstwerkes als Fiktion genießt und zu der Wirklichkeit des Dargestellten ein freies ästhetisches Verhältnis bewahrt. Ein bodenständiges, von Pädagogik und Moral unverbildetes Theater war nicht zu Gebote, der siegreiche Augenblick eines wahrhaft künstlerischen Realismus, eines Realismus als bewußten Darstellungsmittels, auch für Nichtäußerliches, noch nicht erschienen. Erst auf mühevollen Umwegen über eine Kette formalistischer Stilvarianten, durch systematische Kritik und unablässige Selbstkontrolle, mußte hier der Wirklichkeitssinn erarbeitet und zu allgemeinem Besitze erhoben werden.

Das plane Aposteriori, dem gegenständlichen Bewußtsein der Antike naive Vorstellungsbühne, war dem Neueren ein Schema geworden, ein handliches Klischee für eine mechanisierte Naturauffassung, für eine kopistische Technik mit statischem Links und Rechts, einprägsamem Innen und Außen. Schärfe und Deutlichkeit hieß die Losung einer Kunst besonnener Mittagsstunden, die das schöngeistige Ideal der Weise und Neukirch hinter sich geworfen hatte. Die Verarbeitung der Materie zur Gestalt wird keinem eigentümlichen Naturbild und keinem ursprünglichen Erfahrungs- oder Erlebnistatbestande zugute gehalten. Ohne Rücksicht auf Relativität und Subjektivität des Kunstwerkes wird ein formales Verhältnis zwischen Darzustellendem und Dargestelltem in schematischen Gleichungen klassifiziert. Das verneint noch jeden organischen Stilbegriff. Verlangte nachmals die Geniezeit vom Dichter stärkere Leidenschaft und höheres Leben, vom Genießer dichtergleiches Einfühlen, so spielte in den Belustigungen des „Witzes“ noch mancher mit dem magischen Zauberstab, der kalten Sinnes die Kulissen eines Feenlandes stellte, ein schmunzelnder Praktikus, der die Welt betrogen werden läßt. Der Dichter erlebt hier nicht mehr und nicht heißer als Herr Publikum; er hat nur die Geschicklichkeit voraus, es geschmackvoll und verständlich auszudrücken. — Überwindung solcher Unkunst war notwendig der erste Fortschritt, der geschehen mußte. Er vollzog sich in einem geschlossenen Prozeß methodischer Untersuchung, den wir nunmehr nach seinen wichtigsten Haltepunkten zu verfolgen haben.

Addison, ein treuer Sohn und Führer des emporgekommenen dritten Standes, geht voran. Es war nächst Homer und Vergil Milton, der dem aristotelisch gebildeten Vielwisser zu seinem Typus des Dichters Modell stand und ihm das „Sublime“ und das „Supranatural“ verkörperte. Schon versucht der Empirist sich in die zeitlichen Bedingungen des Kunstwerkes einzugrübeln. Und die Spectator-Aufsätze „on imagination“ definieren bereits ein erweitertes, vertieftes Leben, das zwischen dem Verstandes- und dem Gefühlsvermögen in der Mitte schwebt. Sie reden von innigem Schauen, begeistertem Ergreifen, treuem Aufbewahren. Die Welt des Epos ist mit den irdischen Dimensionen nicht zu Ende. Addison fällt entschlossen die Wände zwischen Wirk-

lichem und Überwirklichem; denn auch sein Nichtwahres, will sagen das Überwirkliche, ist als Stimmung reell vorhanden und im Gemüte des Künstlers nicht anders als jenes von warmem Leben beseelt.

„Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungskraft“ betitelt sich eine gemeinsame Arbeit Bodmers und Breitingers. Auch der XIX. Diskurs Rubeen-Bodmers weiß — trotz Horazischer Analogie und kuriösen Rezepten, trotz Opitzianischer Empfehlung „angemessener Worte“ und Kopiermuster — die Sinnlichkeit zu preisen, und zwar nicht mehr als Virtuosität oder Scharfsinnsprobe, sondern als Ausfluß eines Gefühlsvermögens; Leidenschaft, nicht Scharfsinn, ist ihr Ursprung und Nährboden: „Denn es ist im Übrigen gewiß, daß wir uns um eine Sache, für die wir passioniert sind, weit mehr interessieren, und weit mehr Kuriosität und Fleiß haben, sie anzuschauen, folglich auch die Imagination damit mehr anfüllen, als wir bei einem Objekte tun, für das wir indifferent sind“¹⁾. Herz und Affekt machen den Dichter. Kunst ist episteme, nicht lehrbare techné.

Sichere Einsicht in das Erzeugende und Gestaltende der schöpferischen Disposition erfüllt den Abschnitt „von dem Wunderbaren und dem Wahrscheinlichen“ in Breitingers „Kritischer Dichtkunst“. Die Poesie hat nicht, wie Bodmer systematisch auszuführen plante, Gedanken sinnfällig und lebhaft mitzuteilen, sondern durch Bilder und Gleichnisse Weltaspekte zu eröffnen. Sie erbaut ein selbstherrliches Illusionsreich, in dem Mögliches zu Wirklichem wird. Was sie hier ins Leben ruft, fällt unter den Begriff des „Neuen“; dessen oberste Stufe ist das „Wunderbare“. Das Neue erhebt noch den Anspruch auf Wahrheit, d. h. Wirklichkeitsgemäßheit, das Wunderbare legt diesen Schein freiwillig von sich. Und nun fordert Breitinger, daß dieses Wunderbare stets der Religion entnommen sein müsse... Wir dürfen das nicht vorschnell als eine Flucht aus der ästhetischen Zone beurteilen. Sollte der Preis der Berge versetzenden Phantasie verkündigt werden, dann war es naheliegend und zweckmäßig, ein scheinbar überwirkliches Element zu betonen; eine sensualistische Analyse hätte der psychologischen Grobschlächtigkeit der Nach-

¹⁾ „Die Discourse der Mahlern“, Bibl. ält. Schriftw. d. deutschen Schweiz II, 2, 92 f.

ahmung kein Gegengewicht geboten. Innere Gründe kommen hinzu: Wie bei Hamann und Lavater oder dem alten Young war es vornehmlich der kindliche Glaube des biedereren Theisten an eine höhere Natur, der Breitinger in dieser Sphäre so zuversichtlich schalten und walten ließ. Milton hatte seinem Bewunderer und Nachtreter die Allmacht der Einbildungskraft in einer religiösen Welt vor Augen gestellt. Überhaupt mußte der neue Standpunkt vorzüglich jenen Gegenständen zugute kommen, die dem individuellen Erlebnis noch freiesten Spielraum boten, durch keine mythologische Tradition sanktioniert waren und der Gottschedianischen Praxis wie der vorherrschenden anacreontischen Kunstübung fernlagen. Die himmlischen Harfen und Posaunen, die englischen Heerscharen und göttlichen Throne symbolisieren einen wesenhaften, originalen Gefühlskomplex, dem dann das Pathos des „Messias“ naiven, großartigen Ausdruck schuf. Bedachte Breitinger nun die Unmöglichkeit, der deutschen Öffentlichkeit einen höheren Realismus zum Verständnis zu bringen — „der Mensch verwundert sich nur über dasjenige, was er vor etwas Außerordentliches hält“¹⁾, so durfte er an dem religiös-Wunderbaren mit Fug und Recht das Wesen des Phantasieproduktes überhaupt erklären, und es in diesem Sinne als ein Wirkliches, nämlich für Gefühl und Imagination, bezeichnen. — Wie wenig er in alledem vom Leitseil der Erfahrung abzuschwenken gesonnen ist, lehrt gleich seine Ergänzung und Abrundung des eben gewürdigten Illusionsmittels durch den Faktor des „Wahrscheinlichen“. Auch dieser Begriff war dem Herkommen nach rein stofflich ausgelegt worden, von Locke und den Sensualisten als ehemalige oder mögliche Wirklichkeit, von Gottsched als „Ähnlichkeit“ des Erdichteten mit dem, was gewöhnlich geschieht. Und doch hatte schon Aristoteles' Poetik (c. 24) das glaubwürdige Unmögliche dem unglaubwürdigen Möglichen vorgezogen. Auch Breitinger klammert sich nicht an den Kontur des realen Vorbildes; er verwendet den Maßstab ästhetischer Erfahrung und nimmt die Bedingungen der Vorstellungsverknüpfung im Subjekte in Rücksicht. Er verlangt demnach eine Art Motivierung, eine folgerichtige, übersichtliche und ungezwungen zu assoziierende Führung der Fabel und der Charaktere: „Was

¹⁾ DNL 42, 159.

nun . . . nach den bestimmten Gesetzen der Bewegung und dem Laufe der Natur in gewissen Umständen möglich ist, das ist wahrscheinlich, weil es mit unseren gewöhnlichen Begriffen übereinstimmt“¹⁾. Die Freiheit der Darstellung wird durch diesen Vorbehalt reichlich erweitert, die Entscheidung im besonderen Falle einem irrationalen Schiedspruche der Phantasie anheimgestellt. Das echte Kunstwerk aber schließt beide Qualitäten, die frei schaffende und die vergleichend auswählende, in sich: „Folglich muß der Poet das Wahre als wahrscheinlich, und das Wahrscheinliche als wunderbar vorstellen, und hiemit hat das poetische Wahrscheinliche immer die Wahrheit, gleichwie das Wunderbare in der Poesie die Wahrscheinlichkeit zum Grunde“²⁾.

Die Kunstlehre der Schweizer ist trotz ihrem vielfach okkasionellen Charakter in methodischer Hinsicht noch eine Rechnung, aber mit der Veränderlichen des seelischen Eigenzustandes, mit grundsätzlicher Einbeziehung irrationaler Größen. Eine Natur aus zweiter Hand, aber immerhin eine Natur, empört sich gegen die französischen Gärten der Schulmythologie und ihre phraseologischen Versatzstücke. Die Kenntnis des Kunstwerkes ist auf analytischem Wege zu einer soliden Physiologie gediehen. Erst der nächste Schritt führt zur Biologie, zum Verstehen der Lebensfunktion als solcher, wie es Shaftesbury unter dem Himmel der Antike aufgeschossen war, wie es Hamann aus dem Zwielficht der Dogmatik in den Strahl der Geniesonne leitet; und erst von hier aus rinnt die eigentlich lebensträchtige, heiße Ader in das der Stagnation bedenklich nahe Kunstleben.

Noch thront die geometrische Methode über jedem sachlichen Einzelinteresse; aber man beginnt dem Erleben als Gewißheitsquelle zu vertrauen und wird skeptisch gegen Demonstrationen

¹⁾ DNL 42, 161.

²⁾ Ebenda 163. Zu dem Verhältnis vgl. F. Servaes, QF 60, 109 ff. Noch immer richtig ist Hettners Deutung: „Es ist klar, daß, wenn wir dieser unbeholfenen Ausdruckweise auf den Grund sehen, uns hier zum ersten Mal mit bewußter Ausdrücklichkeit die tiefe Begriffsbestimmung der künstlerischen Idealität entgegentritt, die Forderung eines bedeutenden, von Gemüt und Phantasie erfaßten Inhalts und die Begrenzung einer sinnlichen Erscheinung in die Bedingungen der Naturwahrheit“ (6. A., I, 342). Über das Leibnizische Element im „Wirklichen“ und „Möglichen“ s. E. Cas-sirer a. a. O., 107 ff.

und Analogieschlüsse. Man schenkt dem Besonderen impulsive Aufmerksamkeit und stützt seine Thesen durch Beispiele und Beobachtungen, nach denen man Literaturen durchstreift. Der Ästhetiker ist auf wissenschaftliche Gründlichkeit bedacht; energisch fortschreitende Spekulation sucht zwar die Resignation nach Möglichkeit hinauszuschieben, aber die Sorgfalt der Unterscheidungen verschmährt die normbereite Weitherzigkeit und sterile Paraphrase der Akademiker und Grammatisten.

In diesem journalistischen und kritischen Bezirke der Mylius und Straube, Kästner und Schwabe sticht als überragende Persönlichkeit J. E. Schlegel hervor. Bei Gottsched erzogen, Hörer Chr. Wolffs und trefflicher Kenner des Altertums, schwingt der erstaunlich früh Fertige als erster in reifer Erkenntnis das Banner Shakespeares, dem er anläßlich der Borckschen Cäsarübersetzung eine Vergleichung mit Gryphius widmet. Der Kampf um den Realismus war in Leipzig, besonders in Bezug auf Bühnenfragen, an der Tagesordnung; das hart umstrittene Reimproblem bringt auch Schlegels theoretische Interessen in Fluß, vorwiegend unter dramaturgischer Anknüpfung. Er müht sich um die Vervollkommnung der — von Gottsched so überaus unglücklich und ledern behandelten — Nachahmungslehre, durch eine interessante „Abhandlung, daß die Nachahmung der Sache, der man nachahmet, zuweilen unähnlich werden müsse“, außerdem durch eine große „Abhandlung von der Nachahmung“.

Ausgangspunkt ist noch das Prinzip der Richtigkeit, die Übereinstimmung mit einem naiv-objektiven An-sich nach Vorschrift der alten Autoritäten. Wie Addison, treulich nach Aristoteles und den ihm wohl bekannten Klassizisten, läßt er den Dichter nach Belieben zwischen Bild und Urbild schalten; auch der Zuschauer hält Vorbild und Abbild nebeneinander. Auf diesen zwei Faktoren beruht alles ästhetische Vergnügen: Sie dürfen deshalb nicht bis zur Ununterscheidbarkeit zusammengedrückt und es darf nichts völlig Unbekanntes, Unvorstellbares zum Vorwurf gewählt werden; denn in beiden Fällen hörte das Vergleichen auf. So dünkt ihm die Beschreibung einer ehrlichen Henne, deren Original auf jedem Hofe hüpfet, wertvoller als die Phantasmagorie eines Phönix: „Das Vorbild mangelt in dem Verstande der Leser, und diese Bilder sind also ohne Kraft und machen den Leser

nur verdrießlich“¹⁾. Aber auch hier ist das Nachahmen kein Registrieren mehr. Es genügt eine Darstellung des Typischen, eine Wiedergabe der wesentlichen visuellen Beziehungsverhältnisse. Auch die weiteste Übereinstimmung will er nur auf jene Teile bezogen wissen, die der ästhetischen Nachahmung — mit Ausschluß aller materiellen Täuschungsmittel — fähig sind. Aufgabe aller Kunst ist schlechthin das Vergnügen und die Nachahmung desto schöner, je herzlicher sie ergötzt. Es kennzeichnet — die Möglichkeiten Leibnizischer und anderer Beeinflussung wohl erwogen — einen ungemein vorgeschrittenen Standpunkt, daß jetzt Vergnügen und Beglückung in kritischer Analyse zum schlechthinigen Endzweck gesetzt wird; Schlegels Formulierung, Gedanken Dubos' und der Schweizer zu Ende führend, bedeutet die Vorwegnahme einer der wichtigsten Einsichten Lessings. Der so gefaßte Eudämonismus brauchte keine Verschiebung, nur eine Erweiterung und Verallgemeinerung seiner Zwecke zu erfahren, um zur Idee der vollkommenen Unabhängigkeit des Schönen durchzudringen... Der Nachahmende darf den Vorstellungsablauf des Aufnehmenden nicht aus dem Auge verlieren; und da nach primitiver Realistenart die Fähigkeit zur Reproduktion nicht als auszeichnend und hervorstechend, sondern als allgemein und selbstverständlich abgehandelt wird, spielt in diesen Theorien der Zuschauer vielfach eine längere Rolle als der Schaffende. Im Ganzen huldigt Schlegel noch der alten rationalistischen Zweiheit Stoff-Form, die dann erst der „Laokoon“ völlig zertrümmert hat. Erst dieser nimmt dem Stoff den Charakter einer festen, objektiven Größe; erst dieser scheidet zwischen den allgemeinen Wahrnehmungsobjekten, jedermanns Gegenständen, und den Gegenständen des Dichters, Malers, Plastiklers, die von vornherein durch ein Temperament gesehen sind, deren metaphorische Abbildung und Ausdeutung das Kunstwerk ausmacht; so wird jene dritte Kategorie eingeführt, die von einer freieren Epoche unmittelbar zum Begriff des Gehaltes, der inneren Form verdichtet werden konnte.

Bei aller Rechtwinkeligkeit der Psychologie bieten die — wie oben angedeutet, nicht ganz originalen — Erkenntnisse Schlegels Voraussetzungen des erstrebten Stils: Ein Ding kann unvollständig, es kann selbst als Unwahres nachgebildet werden, damit es

¹⁾ DLD 26, 150.

als wahr erscheine. Er ist naturgemäß noch weit davon entfernt, in die Gesetzlichkeit des schönen Scheines einzudringen, und wahrt den Rahmen der reproduktiven Technik. Scheint ihm von hier aus die höchste Lebendigkeit der Illusion denn doch von einer möglichst weitgehenden, und zwar immer optisch nachgeprüften, Übereinstimmung mit dem Vorbild abzuhängen, so geht er gleichwohl allen veristischen Versuchungen scharfäugig und feinsinnig aus dem Wege. Er durchschaut das Kunstwidrige in Produkten vom Schlage der Pferde des Apelles, der Trauben des Zeuxis, des Vorhangs des Parrhasios: Solche Einerleiheit ist der Tod der Kunst; sie vernichtet die vergleichende, eigentlich ergötzende Selbsttätigkeit des Aufnehmenden. Ähnlichkeit aber bedeutet ihm ganz im Gegenteil eine Anregung des Vorstellungsspiels, eine Reizung der Spannungsaffekte, die durch immer neue, nicht allzu oberflächliche Analogien in beständigem Flusse erhalten werden. Das Vergnügen des Ordnungssinnes an möglichst erfolgreicher Vergleichung bleibt des Kunstgenusses letzter Grund... Es ist schwer abzuschätzen, welche großen Entwicklungen das frühe Ende des Reichbegabten abgeschnitten hat. Das deutsche Theater verdankt seinen (eigentlich erst ein halbes Menschenalter nach seinem Tode wirksamen) Schriften Reinigung von Utilitarismus und Heroemoral, Anfänge einer neuen Kritik, tapfere Werbung für Originalproduktion und das Programm einer nationalen Bühne.

Wie sah es nun unmittelbar vor und um Lessing aus? Da dieser härteste Sohn des Bürgertums in unstillbarem Arbeitsdrange Kräfte sammelte und Kräfte vertat und in vielgeschäftiger Tagesschriftstellerei seine Feder schärfte, da Klopstock mit einer auserlesenen Blüte der Gesellschaft sich beschied und kritischer Replik und Kontroverse vornehm aus dem Wege blieb, da Wieland noch in Epen, Hymnen und Episteln Frömmigkeit und Banausenmoral log, und Gellert, zwischenhin in Lustspiel und Operette dilettierend, geistliche Lieder und Oden verfaßte und Beredsamkeit und schöne Wissenschaften verzapfte, hatte in der Publizistik höheren Ranges eine neue Saat zu keimen begonnen. Und während Baumgarten und sein Schüler J. F. Meier die Natur noch hanebüchen intellektualisierten und alles Gefühl als analogon rationis in schlanke Systemrubriken preßten, während Sulzer die

Epik Bodmers verfocht und den Religion- und Tugendbeflissenen über Homer und Vergil erhob, und Schönaich auf Reichels Betreiben und unter den Auspizien seines Meisters sein neologisches Wörterbuch verfertigte, scharte sich um den Herd der Literaturbriefe und Bibliotheken eine Gilde kritischer Köpfe, die den Werdegang der neuen Epoche mit tätigstem Interesse begleiteten. Die Blütezeit der Moralisten neigte sich dem Ende zu — Basadow, Vertreter des „nordischen Aufsehers“, wurde in den Literaturbriefen abgestochen; den kritisch-ästhetischen Organen gehörte die Stunde. Auch der junge Nicolai und die Seinen suchen nun die Aufgabe des Künstlers in naturwahrem Ausdruck, schenken dem Außergewöhnlichen Interesse und gehen am Gottschedianismus mit schweigender Geringschätzung vorüber. Zwischen der Tätigkeit des Dichters und der des Publizisten suchen sie ihren kritischen Beruf. Alle Prinzipien werden aus dem handwerksmäßig Technischen, dem Bereiche der alten Poetik, teils in die exakte Empfindungslehre, teils in eine voraussetzungslos kritische Ästhetik gerückt. Bald bedienen sie sich der Form des dozierenden Briefwechsels, wie Mauvillon, Unzer, Iselin, Engel, Jacobi u. a., bald der zwanglosen Reihe fragmentarischer Betrachtungen, wie Zimmermann und Lichtenberg, Moeser und Merck, Abbt und Funk. Sie geben dem gesunden Denken die Mittel an die Hand, die aller Autorität entzogenen Materien mit eigenen Augen, allerdings immer um den Preis eigener Arbeit, unbefangen zu prüfen. Sie verkünden, in schroffem Widerspruch gegen den Feind der Literaturbriefe, den Wert unmanierter Wirklichkeitszeichnung; sie verteidigen die Anakreontik gegen das Gefolge von Kopenhagen und Zürich, gegen das sentimentale Gefrömmel der Noachiden und das bärbeißige Gestammel der Bardieten; sie weisen jeden allegorisierenden Maler und beschreibenden Dichterling aus dem Tempel der Kunst und verwahren sich immer beherzter gegen die jüngst durch J. A. Schlegels Übersetzung und Ramlers Bearbeitung des Batteux frisch gestärkte orthodoxe Nachahmungslehre.

3. Lessing: Geometrische Methode und irrationeller Rest

Lessing ist das kritische Gewissen dieser zur Freiheit drängenden Literatur. Er ist Reformator und Bahnbrecher im Lustspiel, Jambendrama, bürgerlichen Trauerspiel. Er besitzt den kaustischen Witz und die feingeschliffene Urbanität der Prosa, für die im Zeitalter der „vernünftigen Gedanken“ nur ganz wenige Köpfe vom Schlage Lichtenbergs Verständnis erübrigten. Die Hauptwerte seiner Persönlichkeit liegen noch — im edelsten Sinne der zeitgenössischen Bildung — in der freien Unerschrockenheit seines Denkens, in dem zuversichtlichen Vertrauen auf den immer regen Trieb nach Wahrheit, in der unbedingten Lauterkeit seines literarischen Charakters. Echt sokratisch übte er seine Wissenschaft — auch dieser Titel gebührt seiner Kritik — auf offenem Markte. Er hatte den Einfluß Spinozas und Leibnizens erfahren; er teilte deren Hochachtung und großzügige Behandlung der intellektuellen Arbeit. Mit sokratischem Optimismus glaubte er an die erziehliche Wirkung der echten Kritik, hielt er das Raisonieren für oft geradezu gleichbedeutend mit dem Schaffen; er schmeichelte sich, der Kritik etwas zu verdanken, was dem Genie sehr nahe komme. Als er die nachgelassenen Schriften des jüngeren Jerusalem herausgab, erklärte er in der Vorrede: „Man hintergeht, oder ward selbst hintergangen, wenn man die Regeln sich als Gesetze denket, die unumgänglich befolgt sein wollen; da sie weiter nichts als guter Rat sind, den man ja wohl anhören kann. Wer leugnet, daß auch ohne sie das Genie gut arbeitet? Aber ob es mit ihnen nicht besser gearbeitet hätte? Es schöpfe immer nur aus sich selbst, aber es wisse doch wenigstens, was es schöpft. Das Studium des menschlichen Gerippes macht freilich nicht den Maler: Aber die Versäumung desselben wird sich an dem Koloristen schon rächen“¹⁾.

Die „göttliche Unruhe“ war es, die später den jungen Friedrich Schlegel an seinen kritischen Ahnherrn fesselte. Der religiöse Streit entlockte ihm sein Kredo: Bewegung ist die Quelle alles Seins. Leben und Tod sind die Schritte des irdischen Lebens. Lieber Tod und Bewegung als kein Tod und keine Bewegung!

¹⁾ DLD 89/90, 4.

Alle Leidenschaften, mögen sie Glück oder Unheil bringen, sind funktionsbejahend und lebenssteigernd, machen uns eines höheren Grades unserer Realität bewußt. Das ist ein neues Ethos! Schon der Brief an Mendelssohn vom 2. Februar 1757 hatte entdeckt, daß Leidenschaften als Leidenschaften angenehm seien. Damit war die alte Rätselfrage nach dem hedonischen Charakter der tragischen Empfindungen gelöst. Hier konnte die Kunst auf die Eigenberechtigung der ästhetischen Affekte gegründet werden, und es bedurfte erst der Autorität des Aristoteles, ihn diesen Selbstzweck wieder in der Relation von Mittel und Wirkung untersuchen zu lassen.

Obwohl nirgends auf Vermittlung bedacht, konnte Lessing durch die Weite seines Umblicks und die geniale Leichtigkeit seiner vielseitigen Kritik zu einem allgemeinen Paraklet werden. Die Immanenz des historisch-deskriptiven Standpunktes Winckelmanns hat er niemals rein angewendet. Vorbildlicher Empiriker war er nur auf dem eigensten Gebiete seines Schöpfertums: im Drama. Lessings Kraft war für die erwachende Originalliteratur eine absolute Lebensnotwendigkeit. Hamann und Herder hatten persönlich viel dramatisches Empfinden, wußten aber vom Theater so gut wie nichts. Überhaupt hatte diese Kunstform, eingesargt in die scharf umzirkte Konvention antikisierender Vorschriften, in Theorie und Praxis als selbständiger, geschlossener Organismus dahingelebt; blieb ihr doch auch in den späteren Spekulationen über den Unterschied des Schönen vom Erhabenen als Verkörperung des letzteren eine Sonderstellung gewahrt. Waren die auf den Volksbühnen, besonders in Süddeutschland, gepflegten Schauspiele und Opern als szenische Mittel einer phantasievollen Schaulust dienstbar gewesen, so erhob die im Gefolge der italienischen Renaissancetragödie schreitende Bühnenkunst den Anspruch auf spezifisch-dramatische, kathartische Wirkungen. Auch Lessing, der durch die objektivste Beobachtung von Kunstwerk, Darstellung und Publikum sowie ihrer Wechselwirkung die Kunst und die bürgerliche Bildung zugleich fördern wollte, schloß sich grundsätzlich dieser Auffassung an (St. 80 d. Dram.: „Die dramatische Form ist die einzige, in welcher sich Mitleid und Furcht erregen läßt...“). Er forderte die Läuterung zu „tugendhaften Fertigkeiten“, er operierte mit den Aristotelischen Einheiten, er

legte höchstes Gewicht auf gediegenes Mäßen. Aber er schätzte wie vor ihm gelegentlich Calepio und Bodmer das lässigere Charakterdrama, er hatte Verständnis für den Hanswurst, das Volksschauspiel, die sächsische Typenkomödie (eigentlich von Gryphius ausgehend, von Picander verpöbelt und von Frau Gottsched — trotz der „Hausfranzösin“ — in formaler Hinsicht verwelscht). Und er verfügte über ein ungeheueres — irrationelles — Taktgefühl für das, was dramatisch ist. Freilich hat er es niemals unterlassen, die Entscheidungen seines Geschmacks nachträglich aufs Überzeugendste zu motivieren. Aber Motivierung und psychischer Tatbestand klaffen nicht selten auseinander. Der gewandteste Dialektiker, der scharfsinnigste Affektzergliederer vermag den Sprüchen seiner empfindenden Seele nicht methodisch zu folgen. Es ist und bleibt — im Rahmen Lessingscher Argumentation — pures Sophisma, daß Shakespeares Kunstform dem Aristoteles (nicht dem Sophokles!) näher stehe als die tragédie classique. Es gibt keinen stärkeren Einwand gegen die Eigenbürtigkeit der dramatischen Theorie als etwan die Königsdramen. Lessing aber erlebte die unbändige Aktivität und unermeßliche Lebensgier, die — nach dem Schläfe des Mittelalters — in diesen Menschen pulsiert, er spürte ihren glühenden Atem und begegnete dem wundervollen Sonnenaugē ihres Schöpfers. Hier ist übermenschliches Wollen, ist Charakter und Anschauung, ist lebenzeugende Substanz und unzerstörbares Sein. Und er vergißt ob der Brutalität dieses Daseins seine kritische Frage nach der dramatischen Ordnung der ringenden Naturgewalten und streitet unter dem Banner der freien Substanzästhetik wider Kategorie und Kodex.

Der Bewunderung für die fundamentale Kritik und die unermeßliche Selbstbildung solches Geistes kann es keinen Abbruch tun, wenn wir nunmehr in Kürze einige Grenzen dieser Persönlichkeit ins Auge fassen, immer in dem Bestreben, die Angriffspunkte und Evolutionsrichtungen der zum Lichte eigentümlicher, lebendiger Erfahrung vordringenden Epoche anzudeuten:

Das holländische Genre lehnte Lessing ab, Poussin und Ruysdael dünkten ihm wie fleischgewordene Nachahmung. Gegen Landschaftsmalerei blieb er kalt, gegen Tierstücke und Stilleben völlig teilnahmslos. Er hatte überhaupt kein Verhältnis zu einer

erschauten oder erfüllten Natur; seine Auffassung vom menschlichen Körper war durch Norm und Konstruktion beherrscht. Seine Erfahrung in der bildenden Kunst hatte enge Schranken, Montfaucon und Richardson waren seine Ciceronen. Selbst die Laokoongruppe kannte er vorerst nur in Umrißzeichnung. Laut einem Berichte in der „Thalia“¹⁾ war ihm der Mannheimer Antikensaal, die Anregungsstätte Goethes und Schillers, mit seinen Äbüssen belehrender und genußreicher als die Heimat der Originale. Bücher und Handschriften waren ihm denn auch in Italien vertrauter als Plastik und Architektur; wir sehen ihn wie Winckelmann im eifrigsten Verkehr mit Gelehrten und Theoretikern, dem Volke trat er meist kritisch beobachtend entgegen. Was Wunder, daß er — der überdies in tausend Kümernissen um Eva König bangte — eigentlich nie zum Genusse der Naturmajestät, zur heiteren Betrachtung des körperfrohen Freiluftvolkes gelangte!

Er liebte den reinen Blick und ehrte das Genie. Teils empfindend seine Kunstauffassung von der Mark des Denkens her ihren Maßstab, teils wurde die Besitzergreifung in der Ideensprache vollendet. Zu einer ausdrücklichen Parteinahme für den Rationalismus ließ er sich trotz seinen Berliner Freunden nie bewegen. Er blieb ein mutiger Eigener. Bei aller Antipathie gegen die Auswüchse der Wertherzeit stand er den Jungen nie als kritischer Verneiner, oft als Lehrmeister, immer als Ehrfurcht gebietende Persönlichkeit gegenüber.

4. Individualismus

Schon hatten sich im Vaterlande der klassischen Etikette, in dem der despotische Cartesianismus mit schweren Erschütterungen rang und der verbindlichere Esprit gegen den englischen Empirismus, diesen hartnäckigsten und mächtigsten Feind der Form, einen ungleichen Kampf kämpfte, Stimmen für Natur und Phantasie erhoben. Konflikte lagen eigentlich seit den Tagen Bayles und seiner salonerprobten Schöngeister, seit den Altertumsverächtern Perrault und St. Evremond in der Luft, nur wirkte gesellschaftlicher Liberalismus in allen Krisen Ausgleich und Beschwichtigung. Bereits der Gegensatz von „Einheit in der Man-

¹⁾ E. Schmidt, 3. A., II, 153.

nigfaltigkeit“ und „Mannigfaltigkeit in der Einheit“ bedeutet eine Scheidung der Geister, ein Abrücken von der Geschlossenheit des alten Habitus, wie es durch Theoretiker vom Schlage La Mottes und Montesquieus mit ihrer Betonung des Charakteristischen und Situationsmäßigen noch verstärkt wurde. Zwischen Systemen der weitherzigeren Raison und der moderierten Nachahmung hatte der Geschmack als Anwalt individueller Fülle und Gefühlsfeinheit ein polemisches Lager aufgeschlagen. Ein gemäßiger Sensualismus, der im genre sérieux wie im Konversationslustspiel einen Rechen für seine praktischen Früchte fand, kämpfte sich als erste Milderung des Rationalismus an die Oberfläche. Nun vollends schiebt ein Dubos ungefüge Stoffklumpen in die Ornamente der konventionellen Kunstlehre, ein Diderot gründet auf den Trümmern des Kanons eine naturalistische Poetik, deren Urteil nur noch an der Analogie der aller Regeln spottenden Natur gemessen wird. Cartaud de la Vilate, Trublet preisen das Sentiment als Hauptorgan des Künstlers, nachdem es schon der fromme alte Pascal als kostbares Vehikel aller Erkenntnis empfohlen hatte. Bald sollte ein Bernardin de St. Pierre, kultur- und europamüde dem Innerlichen zugewandt, sein Preislied auf Natur und Einsamkeit anstimmen, heitere Selbstbeschauung in der Seele, „Himmel und Gewissen“ als einzige Zeugen. — In Italien arbeiteten in ähnlicher Richtung Orsi und der Franzosenfeind Calepio; Muratori versenkte sich an Hand der „göttlichen Komödie“ in die schöpferische Phantasie; Gravina schenkte dem Idealismus Shaftesburys kongeniale Studien.

Es wirkte geradezu wie Wolkenbruch und Wirbelsturm, elementar und katastrophisch, als ein fanatischer Jüngling dem strahlenden Verein von Würdeperücken und geschäftigen Müßiggängern ganz als Einzelner störrisch die Stirne bot. Der hauste vorerst ozontrunken in der Abgeschlossenheit eines Eremiten am Walde von Montmorency. Bewegte Frauenschicksale, deren Fäden in die Hand des Heißsporns mündeten, bargen die Erlebniswurzeln der „neuen Heloïse“. Der Haß gegen den Ressortmenschen und gemüthverlassenen Bildungsphilister schwellte das Pathos: Auf den labyrinthischen Kreuz- und Irrwegen der Spezialtätigkeit und -wissenschaft hat sich der Mensch verloren; sein Leben ist kleinlich und unharmonisch, unpersönlich und ziellos geworden.

Rousseau will ihm den Weg zur ungebrochenen, kompletten Persönlichkeit weisen, ihn einem ganzen, ästhetisch gestimmten Bildungsideal entgegenführen. Wägende Reflexion wird stets von solchem Ziele abziehen; aber schneller als die gewaltsüchtige Askese des Intellektes, die alle übrigen Vermögen verkümmern läßt, schlägt der selbstsichere Affekt Brücken von Mensch zu Mensch. Nur wo Liebe und Zorn pulsiert, findet Göttliches und Schönes Heimat.

Rousseau schwärmt für das Dickicht englischer Gärten und die einfache Großartigkeit der Alpenwelt. Doch handelt es sich seiner Leidenschaft, ganz anders als der säuberlichen Stoffklauberei Hallers und Geßners, der innigen Peinlichkeit Brockes' und Kleists, nie um die Außenwelt als plastisches Gebilde, wie es der Beschreibende vor Augen hat. Alles ist Körper und Ausdruck eines inneren Zustandes, gestaltetes Gefühl, Symbol. Die berufene Einfachheit hat die antithetische Spitze einer halb heroischen (Klopstock), halb melancholischen (Ossian) Sentimentalität. Treues Aufnehmen, entsagungsvolles Besitzen, ehrfürchtiges Bewundern blieb dieser rücksichtslosen Tyrannei der Wut gegen Zeitgeist und Orthodoxie eigentlich fremd. Um wie viel geklärt und bildhafter hatte sich natürliche Weltfrömmigkeit im „Gil Blas“, revolutionäre Sinnlichkeit in der „Manon Lescaut“ niedergeschlagen! In Rousseaus Stil ist mehr Chateaubriand als Theokrit. Nicht die Bändigung dionysischer Zeugungswonnen glättet sich zur Oberfläche der reinen Form, sondern sublimer Ekel sucht die Schmerzlosigkeit und Triebssicherheit heiterer Jugend wieder. Was im geistlichen Epos die Adlerflügel weltumarmender Ursehnsucht und esoterischer Erhabenheitsahnung an sich nahm, das stieg auch hier aus der Tiefe eines halb religiösen Herzens empor — „aus deutschen Tiefen“, wie Frau Staël schrieb. Das überquellende Verlangen nach Lebenssteigerung übertrumpft die Grenzen der eigenen Sinnlichkeit und schafft sich in einer eigentümlichen rhapsodischen Emotion den Grundrhythmus der großen Seele.

Es wäre gleichwohl voreilig, den feurigen Rhetor und Bekämpfer des Atheismus und Materialismus als Überwinder der Aufklärung zu grüßen. In philosophischen und ästhetischen Fragen gibt er sich nirgends als Verächter der Vernunft und Analyse. Seine Romane enthalten viel Dozierendes und Schematisches, viel

gestellte Situation und dürre Zergliederung. Die große Woge des ästhetischen Idealismus hat er nur verkündigt, noch nicht aus ihr geschöpft. Er steht sogar in vieler Hinsicht dort, wohin viel später, als nach Hegels Tod diese Woge wieder verebte, zurückgestrebt und eingelenkt wurde. Aufklärerisch schilt er die schöngeistige Weltfremdheit der Wissenschaft, die er der Tugend und dem (moralischen) Nutzen dienstbar machen möchte. Die Gesellschaftsmechanik des *contrat social* ist überall logisch gegründet. Der *citoyen* Rousseau ist bei aller Feindschaft gegen Locke und Montesquieu den straffen Organisationsformen nicht abgeneigt, sofern sie nur die Suveränität des Volkes achten. Wohl soll die Natur allgemeiner Maßstab werden, aber durchaus vermittels mathematischer Schlußfolgen und exakter Gesetzübertragungen. Das Vernünftige wird als dem Natürlichen angemessen angesehen. Die Gemeinschaftsformen sind noch bloße Plurale und Sammelbegriffe, keine eigentümlichen Organismen oder psychologischen Komplexe. Als dergleichen Anschauungen in jungdeutschen Zeiten wieder auftauchten, da erkannte mancher, nach so viel Hegelscher „Wirklichkeitsphilosophie“, in so beschaffenem Positivismus weniger den Vertreter des Wirklichen als vielmehr des utopistischen Rationalismus. Jetzt aber stieß die Gefühlsenergie und das negative Ethos des Angriffes zunächst nach einer anderen Richtung.

Rousseau ist in jedem Belange ein erster Apostel des Individualismus. Andererseits kann der Bekämpfer der Ungleichheit als erster Sozialist in seinem Jahrhundert gelten. (Diese zwei Seelen sind dann auch bei Comte und D. F. Strauß, bei Feuerbach und den Jungdeutschen in friedlicher Wechselbeziehung gestanden.) Mit unerhörter Aktivität und einem Mute, der schlechterdings nicht mit Konsequenz und moralischen Skrupeln gepaart sein konnte, kommt hier ein ursprüngliches Weltgefühl siegreich zum Durchbruch. Und gerade das impulsive, persönliche, am wenigsten theoretisch ausgewertete Moment hat die allerstärksten Triebe in der jungen Originalliteratur entfesselt. Entgegen christlicher und pfahlbürgerlicher Ablehnung hatte Wieland Beifall genickt; Mendelssohns eiferndes Gezänke fand bei Hamann trutzige Zurückweisung. Kein Schaffender seit Herder, der solche Energie nicht in den Fingerspitzen trug. Naturgefühl, Liebe, Religion! Zum Evangelium der Möser, Klinger, Lenz geht von hier aus eine

Reihe unmittelbarer Anstöße¹⁾. Und im Dämmer solcher Frühlingsahnung berührt uns der erste Hauch Goetheschen Geistes.

An diesem Punkte, wo Gefühl und Einbildungskraft einer zu Tod und Neugeburt gereiften Ordnung stürmisch die Hegemonie abfordern, tritt der erste vollblütige Künster des Genius in die gährende Zeit. In dem starren Bau der Formen und Normen erwachen Schauer jungen Lebens, ein gottdurchseelter Organismus wird von Trieb und Reiz durchbebt, das Bewußtsein des ersten Menschen durch hellseherische Einfühlung erobert, das Unentwickelte und Fehlentwickelte mit brüderlichem Enthusiasmus an die Brust gedrückt.

¹⁾ E. Schmidt, „Richardson, Rousseau und Goethe“, Leipzig 1875, 114 ff.

II. Kapitel

Von Hamann zu Herder

1. Hamann

Es kennzeichnet die Konstellation um die Jahrhundertmitte, daß die Begründung der neuen Substanzästhetik mit einer universalen Umbildung des gesamten Weltbildes zusammenfiel. Zu fest war in der artistischen Renaissance des XVII. Jahrhunderts der Naturbegriff des Dichters mit der antikisierenden, heroischen oder arkadischen Kulissensammlung verwachsen. Noch bei Herder fühlt man die ungeheuere materiale Schwere solcher überlieferten Fiktionen, die nur durch eine umfassende, das religiöse und wissenschaftliche Leben mit ergreifende Umwälzung einer Reinigung, einer Naturalisierung zugeführt werden konnten. Realistische Neugeburt schuf die Voraussetzung zum ästhetischen Idealismus.

Der große Flügelschlag des Hamannschen Geistes ist Gott-erlebnis und Weltbejahung, Allumfassung und Selbstbefreiung. In den Tagen der Londoner Nöte hatte diese Erkenntnis die Schlacken fortgespült und das Edelmetall dargestellt, aus dem die ebenso gediegenen wie amorphen Blöcke seiner Glaubens- und Evolutionslehre, seiner Psychologie und Ästhetik geschlagen wurden. Der geknebelte Befreiungsdrang, der mit mythischer Urgewalt an der Seele dieses Einzigen rüttelte, das ungestillte Selbstbehauptungsbedürfnis seiner zwischen unquietistischem, ja Paulinischem Pietismus und gehetztem Enzyklopädismus vergrübelten Jugend zerriß alle Fesseln uniformierender Schulbildung und rettete sich während peinvoller Krisis in den Schoß der göttlichen Barm-

herzigkeit: Eine Gefühlseinstellung, die stark genug war, einen ganzen Kosmos zu tragen.

Diese Tat der Notwehr bedeutet geradezu ein Kulturereignis. Das Weltbild, das sich Hamann aus chaotischen Widersprüchen erstritt, hat einer ganzen Generation die warme Schönheit des Lebendigen eröffnet, ihr Kräfte zu freierem Schaffen und kühnerem Denken geliehen. Inmitten einer gänzlich der analytischen Wissenschaft, Gesetzesmoral und Orthodoxie verschriebenen Welt flammte die persönlichkeitsbewußte Energie auf, die sich in unersättlicher Diesseitslust der Vielheit der Dinge hingibt. Es klingt wie lachender Morgengruß und jubelndes Frühlingslocken nach erschlaffender Krankheit: Unser Schatz, unsere fünf Gerstenbrote sind die fünf Sinne; Natur und Geschichte die Hemisphären unserer Wissenschaft und „commentarii des göttlichen Wortes“. Fort mit der Spekulation, die die Wissenschaft des Möglichen zu einer Unwissenheit des Wirklichen verzerrt hat!

Den Skeptizismus, der jetzt manchem Jungen schon im Blute lag, hatte er schmerzlich durchgemacht. Er überwand ihn durch das Bekenntnis zur Totalität des Geschaffenen. Er, der im Verein mit Herder Natur- und Geisteswissenschaften so mannigfach anregen, sich um die Vermittlung ihrer Prinzipien so verdient machen sollte, hatte seine Seherkraft vorab an den unmittelbarsten, den inneren Erfahrungen betätigt. Seine Hingabe an Gott bereichert seine inneren Gewißheiten durch die Offenbarung ihrer großen Zusammenhänge, vereinigt Selbst- und Weltanschauung und schlägt die Brücke von seiner Psychologie zum Erkenntnisgebäude. Seine Theorien gehen mit Vorliebe von der Selbstbeobachtung aus, durchdringen Sachliches mit der Glut des Erlebnisses. Pietistische Konzentration, ihm früh durch Lysius und F. A. Schultz vermittelt, hat ihn ja von Riga und Mitau bis nach Pempelfort, Wellbergen und Münster unentwegt begleitet. Immerhin waltet ein gewisses Bestreben, über die persönliche Selbstenthüllung zu geschlossener Selbsterkenntnis, wenn auch noch lange nicht zu theoretischer Auswertung vorzudringen. Sein Wille zur Form aber bleibt regelmäßig an der untersten Objektivationsstufe haften, wie überall, wo einer kosmologischen Würdigung des Ästhetischen Bahn gebrochen wird. Hamann hat durch keine geründete Schöpfung ein Reich der künstlerischen Illusion erobert; aber er hat

inmitten wühlender Bildungskämpfe die Bedingungen einer gehaltvollen Idealität geschaffen¹⁾.

Der reife Magus²⁾ ist Antiaufklärer und Systemverächter. Er hatte ja nur die Finsternis dieser Gehäuse kennen gelernt. Als religiöses Genie leitet ihn das Dämonion der göttlichen Rechtfertigung, nicht das Gängelband des Gottesbeweises oder der Glückseligkeitslehre. Logik ist „philosophische Myopie“, Aufklärung „ein bloßes Nordlicht“, „ein kaltes, unfruchtbares Mondlicht ohne Aufklärung für den feigen Verstand und ohne Wärme für den feigen Willen“³⁾. Frei nach Bacon soll der erste Purismus der „Metakritik“ den Geist vom Zwang der Tradition befreien, der zweite die mechanische Induktion vernichten, der dritte und höchste einen Mißbrauch der Sprache ausrotten, der seine grammatischen Hilfsmittel zum Selbstzweck eingesetzt hat. Wie Lessing in Berlin, wie der Schreiber der Schleswigschen Literaturbriefe und der Verfasser der „Kritischen Wälder“ und viele andere kürt er den athenischen Volksfeind zu seinem Helden. Auch diese Auspizien verheißen keine darstellerische Geschlossenheit. Hamann hat den Typus des sokratischen Schriftstellers selbst erläutert und ihn durch zweischneidige Reflexion, Schwärmerei, mimische Ironie charakterisiert: Notgebotene Waffen, wo einer von Sophistentum und Priesterdünkel umlauert ist. Überall Zorn und Mißtrauen wider Frau Klüglin, überdies reichliche frondierende Sympathie mit dem Schicksal des Allverkannten.

Auch seine Lebensmoral ist die naturalistische. Wie der junge Goethe „lieber schlecht aus Empfindung, denn gut aus raison“ sein möchte, hält er es — in Bezug auf Kants berufene Definition — vorbehaltlos mit der naiven Unmündigkeit. „Brauch deine Leidenschaften, wie du deine Gliedmaßen brauchst, und wenn dich die Natur zum longimanus oder Vielfinger gemacht, so wird sie und nicht du verlacht; und deine Spötter sind lächerlicher und mehr zu verdammen, als du mit deiner längeren

¹⁾ R. Ungers auf breitester geistesgeschichtlicher Grundlage fußende, nach Inhalt vorbildliche Monographie hat Hamanns Idealitätswerte an mehreren Stellen unübertrefflich definiert, bes. 188 ff., 204 ff., 240 f.

²⁾ Hamanns sprunghafte Produktion ordnet Minor in drei Epochen: 1759—63, 1772—76, 1779—84.

³⁾ WW VII, 191.

Hand oder mit deinen sechs Fingern“¹⁾. An Menschen und Kunstwerken schätzt er das Bewegte, Aktive. Fabel und Erfindung ist die Seele des Schöpfertums. Die Handlung ist ihm freilich wie Klopstock nicht erst eine äußere Veränderung, sondern ein Innerliches, Leidenschaft, Affektenergie.

Die Welt redet zu uns in intimer, göttlicher Sprache. Hamann hat diese mit feinstem Gehör vernommen und mit esoterischer Selbstverständlichkeit aufgezeichnet. Sein Organ bedarf hier der Beschreibung: Urtrieb unseres Gemütes und natürliche Bedingung unserer Erkenntnis ist der Glaube; das Licht, das allein von der Vorstellung zum Gegenstand dringt; ein mystisches Inbeziehungtreten zu den Dingen, das allem Denken und Handeln zugrunde liegen muß; ein Urinstinkt, in dem höchste Hingabe und niedere Triebe zugleich Raum finden. Dieser Glaube ist vor allen Systemen; ja, ihn zu rechtfertigen, sind Systeme erfunden worden. Er ist unwiderlegbar und unverlierbar, weil schlechthin synthetisch, durch sich selbst gewiß. Wissenschaft enthüllt Vorhandenes, Glaube gewinnt Neuland. Glaube bietet Erkenntnis, Spekulation transformiert nur bereits Gegebenes. Diese lähmt das Instinktive, er beflügelt die Liebe und spricht ein inniges „Das bist du“ zu Schöpfer und Schöpfung. (Wir werden bei Gelegenheit des Jacobischen Vernunftbegriffes auf die kritische Fundierung und auf weitere dialektische Asymptoten dieses Vermögens zurückzukommen haben.)

Der letzte Zweck des Forschens ist allenthalben etwas, das sich nicht ableiten und in logische Bezüge pressen läßt, sich folglich der Zuständigkeit der Vernunft entzieht. Dem „belief“ Humes ist dieser Glaube nur nach seiner formalen Bestimmung, der erkenntnistheoretischen Funktion, vergleichbar. Denn sein Wesen befaßt, neben der allgemeinen Sinnes- und Diesseitigläubigkeit, ein stoisches Bewußtsein der Zugehörigkeit und Abhängigkeit von einem persönlichen Angelpunkte der Weltordnung. Alle Vorsehung ist momentan und eigentümlich, das oberste Wesen in striktem Verstande ein Individuum; ein Individuum von schrankenloser persönlicher Freiheit, die jeden Maßstab in sich trägt Und dann glaubt Hume nur dort, wo seine Mechanik zu Ende ist; item an die Realität der Außenwelt. Hamanns Glauben aber

¹⁾ I, 515f.

ist freudiges Bejahen von Anbeginn, nicht Einräumen und Dahinstellen. Wozu ein Spinozistisches Gebäude, wenn schon das einzelne Sonnenstäubchen dem rechten Sinn die große Wirkenskraft eröffnet? Was sind solchem Wissen Formen und Namen?

Die Wissenschaft wird allerwege an die Phantasie gewiesen. Den ihm schon hinsichtlich der religiösen Basis kongenialen Wissenschaften, die die Knoten rationaler Fragestellung mit den Kräften höherer Erleuchtung zu zerreißen sich vermessen, hängt er zuversichtlich an: Bonnets Palingenesie, Lavaters Physiognomik, Robinets Influxionslehre. Man müsse die blöden Augen der Vernunft mit der Brille der ästhetischen Einbildungskraft waffnen; Vernunfthaß bis zur Paradoxie: „Die Gesundheit der Vernunft ist der wohlfeilste, eigenmächtigste und unverschämteste Selbststrum, durch den alles zum voraus gesetzt wird, was eben zu beweisen war, und wodurch alle freie Untersuchung der Wahrheit gewalttätiger als durch die Unfehlbarkeit der römischkatholischen Kirche ausgeschlossen wird“¹⁾. Hamann verdammt die „jüdische oder chinesische“ Gesetzmäßigkeit der Sprache; er kämpft neben Herder gegen Nicolai und den „ästhetischen Moses“, gegen Schlözer und die Klotzianer, zuletzt opponiert er Kant. — Er hat immer wieder, beharrlich und verbissen, aber nie systematisch versucht, der ihm vertrautesten Seelentätigkeit ihre Geheimnisse abzutrotzen. Allem Dualismus unversöhnlich feind, vermag er sich nicht einmal bei der anthropologischen Zweiteilung Sinnlichkeit: Verstand zu beruhigen. Wie sollte er auch einem so verketzerten Vermögen schließliche Gleichberechtigung zugestehen? Es kann sich nur um Einbettung und Einordnung des Denkens ins Emotionale handeln, wenn er die Forderung erhebt, es müßten die zwei Stämme unserer Erkenntnis eine gemeinsame Wurzel haben. Wo aber ist der „chymische Baum der Diana“? Nirgends eine ausdrückliche Auseinandersetzung. Eine mittelbare Antwort gibt die These der „Metakritik“, eine praktische Lösung seine geniale Einfühlung in Sprache und Mythos.

Die logisch-realistische, mit Namen und Schemen wie mit Dingen und Vorstellungen schaltende Auffassung der Sprache kann schon in der Zeit der Popularphilosophie im allgemeinen

¹⁾ IV, 324.

als überwunden gelten¹⁾. Das Erstarren einer Psychologie, die am Schaffen die Phantasie, an der Phantasie den Charakter der Eingebung und Offenbarung voranstellen lernte, mußte in der Sprache den eigensten Wirkungskreis der „Einbildungskraft“ schätzen: Hier lag wirklich „produktives Gedächtnis“²⁾ zugrunde, hier trafen die Dinge aus stummer Vereinzelnung in ein Dasein, an dem jeder Anteil haben, durch das jeder in Wechselbeziehung zu jedem treten konnte. Hamann, dem überall das Verhältnis des Einzelnen zum allerhaltenden Weltgrunde viel wesentlicher ist als das zu allen Mitmenschen, lenkt sein Auge wieder mehr auf die freie künstlerische Hervorbringung denn auf die allgemeine und systematische Geltung des Sprachkörpers. Die genetische Einstellung, deren methodische Durchführung eben sein großes Verdienst ausmacht, zeigt nur die Übermacht und Ursprünglichkeit des Sinnlichen. Mag auch die Sprache lebendiges Kleid einer übernatürlichen Gottheit sein, sie ist als solches ganz aus Erfahrung und Sinnlichkeit gewoben. — „Sinne und Leidenschaften reden und verstehen nichts als Bilder“³⁾. In Bildern birgt sich alle menschliche Erkenntnis und Glückseligkeit. Reden ist Übersetzen aus einer Engel- in eine Menschensprache, ist Poesie, denn es gestaltet das Unendliche der Schöpfung in der Begrenztheit unserer Sprachfiguren Wie weit zurück liegt hier der Standpunkt, zu dem sich ein Lessing über den Wasserspiegel philosophischer und theologischer Kommentatorenprosa aufgeschwungen hatte. Seine stilistischen Bekenntnisse fordern das Bild, aber nur als illustrierendes Gleichnis, als erklärende Parabel, durchaus im Dienste der Erhellung und Anregung.

Sensualismus und Mystizismus, konkrete und symbolische Elemente gatten sich auch in der Mythologie; einer Illusionswelt, die religiös-spirituell und zugleich erdhaf ist; einem individuellen Schöpfungsprozesse entsprungen, aber allem Schönheits-suchen Verständigung bietend. Der Magus, ein magischer Realist,

¹⁾ Über die Vorläufer der Hamannschen Sprachtheorie im XVIII. Jahrhundert vgl. R. Unger, „Hamanns Sprachtheorie . . .“, München 1905, 156ff. Geschichtliche Nachwirkungen 259ff.

²⁾ Im Gegensatz zur „Erinnerung“, in der ehemalige und frische Anschauung zusammenfallen und nichts Neues zustande kommt.

³⁾ II, 259.

zielt keineswegs auf die griechische Sagenwelt hin: „Mythologie hin! Mythologie her! Poesie ist eine Nachahmung der schönen Natur — und Nieuwentyts, Newtons und Buffons Offenbarungen werden doch wohl eine abgeschmackte Fabellehre vertreten können?!)“ Auch in diesem — wohl nicht allzu wörtlich auszulegenden — Brocken spricht die um Stilfragen wenig bekümmerte Gehalts- und Bedeutsamkeitsästhetik, die aus der Steigerung der innigen Teilnahme an den Dingen von selbst zur organischen Form zu gelangen wähnt. Pangrätismus war ihm überhaupt zuwider.

Unleugbar hat die fanatische Opposition gegen Vernunft und Formfeile bei Hamann verschiedentlich zu einem Phänomenalismus geführt, der nichts weniger als ästhetisch fruchtbar sein konnte. Die klassische Ineinsbildung kann nicht rein aufnehmend und passiv erlebend durch berausende Erleuchtung oder gläubige Kontemplation hingenommen, sondern muß auf der Bahn der geistigen Gestaltung, der inneren Formgebung erarbeitet werden. Wohl ist hier alles Sinnliche Offenbarung eines Übersinnlichen. Aber schärfstens erfaßte Einzelheit und religiös-universalistischer Hintergrund stehen sich ohne plastische Wechselwirkung gegenüber. Den harmonischen Ausgleich hat ihm Leben und Kunst versagt. Hamann verwirklicht das neue Weltgefühl, das neue Sehen. Alle Erscheinungen sind Tat und Ausdruck des ewigen, freischöpferischen Gottes. Dadurch wird das Einzelne geädelt, ohne Rücksicht auf Gliederung, Form, Verknüpfung. Aus solchem Stoffe, wie ihn der nordische Faun und Ziegenprophet unbeirrt herbeiwälzte, ließen sich Kunstwerke bilden. Alle krönenden Vollenderwerke des klassischen Zeitalters schöpfen aus diesem Quell. Hamann hat die Materie, den vom Blute künstlerischer Wirklichkeit geröteten Körper geschaffen, dem dann die Strenge des objektiven Idealismus das Antlitz geliehen hat Winkelmann erstrebte allerdings ein Ähnliches. Aber einmal lag ihm — namentlich in seiner späteren Zeit — das Systematisieren im Allgemeinen und die verheerende Allegoristerei im Besonderen nicht so ganz ferne. Und dann beschränkten ihn Berufspflichten, die ihn allzusehr an die plastische Führung des Konturs, an die Manier, an die Technik der äußeren Form fesselten, als daß

¹⁾ II, 280.

er zum Studium der inneren Wachstumsbedingungen fördernden Anlaß gefunden hätte. Erst die durchseelte Natur Hamanns trug die Keime des neuen Stils.

Der Hasser der Erkenntniswissenschaft dachte von den Wertwissenschaften — wie sich erwarten läßt — gebührend hoch. Es bedürfe fast eben der *vis divinatoria*, das Vergangene, wie die Zukunft zu lesen. Der Historiker sei ein Prophet, der aus Gebeinen Weissage und Hüllen mit Leben erfülle, er gehöre vor den Philosophen Wo das Absolute Gott ist und die Ursprache in der Bibel gesucht wird, ist das Christentum stets das bevorzugte Thema geschichtlicher Betrachtung. Von Hamann bis zum jungen Hölderlin und Hegel werden alle Fragen der Geschichtstheorie und Gemeinschaftsentwicklung, des Rechtes und der Staatslehre an diesem Gegenstande abgehandelt — vorerst noch gläubig-intuitiv, später mit einem von hier abgezogenen Begriffsapparat das ganze Universum einspinnend.

Auch die Literaturgeschichte ist nächst Herder Hamann verpflichtet, so wenig auch er selbst sich ein Urteil über das Schöne anmaßen wollte. Verstehen heißt ihm Nacherleben. Vom Kunstrichter verlangt er (wie Gerstenberg) Selbstentäußerung und Hingebung. Alle dilettieren hoffärtig in erborgten Darstellungsmanieren und haben es demgemäß in der Schreibart hoch gebracht: „Schreiben und lehren können sie alle, dieser eine gelehrte Faust, jener eine Kaufmannshand; aber lesen! — höchstens wie die spanischen Bettler!¹⁾“ Er selbst fühlt sich freilich nicht so sehr als Interpret, der durch Bildung des Publikums der Kunst zu dienen hat, denn als selbtherrlicher Betrachter romantischen Schlages. Immer gibt er die Synthesis, ein geniales Erraffen und Erschaffen des ganzen Vorwurfes, das den Genießenden neben den Künstler stellt. Ein Ästhetiker hätte hier natürlich aufzuzeigen gehabt, wie weit vollendete Kunstformen diesen Prozeß anleiten und unterstützen. Aber in ihm glommt die unbedingte Zuversicht auf den Geist, der im Kleinsten und Einzelnen Ereignis wird, die Hingegebenheit des enthusiastischen Betrachters, der sich über Klassifikation und Kategorie in das Herz der Erscheinung einzufühlen strebt. Schon Hamann hat den Zug nach universaler Bildung in die Geschichte gesenkt, den die Roman-

¹⁾ II, 388.

tiker mit ihrer grenzenlosen Assimilationskraft, ihrer Interessenfülle, ihrem Übersetzergenie erneuert und durch die hart erkämpfte Ursprünglichkeit des besseren Tatsachensinnes zu wissenschaftlichem Erfolge gemünzt haben.

Während der Bekanntschaft mit Herder (seit 1764) hatte er sich dessen Ambitionen immer eifriger zu eigen gemacht: Sprachforschung und Volkspoesie, Orientwissenschaft und Theologie, Völkerkunde und Universalgeschichte. Seine Belesenheit, bis dahin gediegen und gründlich, aber nicht außergewöhnlich, schwillt nun zu immenser Breite an¹⁾. Er vertieft sich in die Edda und die vaterländische Geschichte und Mythologie; er wirft sich auf das Studium der romanischen Literaturen, der Epen und Sagen des Mittelalters. Mit ebenso bewunderungs- wie verzweiflungswürdiger Behendigkeit verquickt seine Darstellung die Schätze an Homerischen, Vergilschen, biblischen, Aristotelischen, Plautinischen, patristischen, mystischen, ethnographischen Zitaten mit dem Gedankengange — meist in allerüberflüssigster Weise. Eklektisch wird in „Handlungen“, „Aufzüge“, „Epiloge“, „Projekte“ gruppiert, in schwunglosester Pedanterie ein erdrückender Ballast an Anmerkungen, Zusätzen, Intermezzi fortgeschleppt. — Er befreundete sich mit den rheinischen und den Göttinger Dichtern. Mit offener und heimlicher Polemik begleitete er Lessing, dessen Scharfsinn sein Genialitätsbewußtsein (wie das Lavaters) als „bösen Dämon“ abwehrte. Die Spinozadebatte sah ihn natürlich im Lager Jacobis, mit Mendelssohn pflückte er in „Golgatha und Scheblimini“ seine Schlußfehde, die das letzte Bekenntnis seiner Religion des Unsichtbaren, des reinen Geistes und des guten Willens ablegt. Jehova, nicht Jerusalem! Sein Reich ist fern von den Geschäften dieser Welt, hat nichts zu schaffen mit Jesuitismus und Macchiavellismus. Es gibt keine schärfere Ausprägung des für die ganze Epoche so bezeichnenden Gegensatzes zwischen Naturmoral und Gehorsam gegen ein heteronomes Gesetz, zwischen kontemplativer Allerfassung und theokratischer Gesellschaftsordnung. Naiv gläubige, demütige Abhängigkeit vom Allerhalter widerstreitet dem aufklärerischen Pragmatismus, dem die Identität des höchsten Gutes verschlossen, Göttliches nur hypostasiertes Nichtwissen und Sittlichkeitsgebot ist.

¹⁾ Erschöpfende Übersichten bei Unger 196 ff., 377 ff.

Als Literat war Hamann freimütig und konnivent, das Gegenteil von dem Eigensinn und der Verrantheit vieler späteren Genieherolde. Durch Ironie und Prophetengrillen vor den Härten einer kleinen Umgebung geschützt, durch weite Freundschaftsbeziehungen hoher Gemeinschaft teilhaftig, durchschaut er von seinem Spießbürgertische aus die Kleinheit aller heroischen Pose; er haßt Modewesen und exaltierte Äußerlichkeiten; er liebt es, überall nach dem Physischen zu schießen. Immer ist umfassendste Geistigkeit neben Urwüchsigem und Alltäglichem, durch kein Gestaltungsprinzip, sondern nur durch eine individuelle Lebensform verknüpft. Konfliktlos lebt Hamann diesem Ethos nach. Er ist ganz frei von den Rücksichten, mit denen sich ein Aufklärungsschriftsteller, aber noch selbst ein Jean Paul seinen Leser vor Augen hält. Zwar Gelegenheits-, aber alles andere als ein Stegreifauf Autor, genießt er doch ganz unbekümmert die Freuden des Improvisierens und der Häufung von Einfällen, denen nur durch die Einheit bald des Standpunktes, bald des Objektes eine Chiffre des Zusammenhanges beigegeben ist. Er kann offenbar nicht das Einfachste erzählen, sachlich berichten, ganz nach Art jener Menschen, die nach Jean Pauls Wort „vor Gedanken nicht zu Worte kommen können, und stets einander, zumal über Bücher, ein Buch zu sagen haben“¹⁾. So tappt er in sibyllinischen Labyrinthen, von denen Lessing behaupten konnte, sie seien zur Prüfung von Panhistoren gemacht. Wie öfters bei den Schlegel, wird achselzuckend eingeräumt, daß die Reflexion, die die *vita activa* in jedem Augenblicke als *vita contemplativa* führen möchte, die einzige Unmittelbarkeit sei, die dem Modernen zugänglich ist²⁾.

¹⁾ „Denkwürdigkeiten“, Hg. E. Förster, München 1863, 4. Bd., 95.

²⁾ Vorbehaltslos wiegt bei Hamann die reaktive Gestaltung seines durchaus psychologisch beherrschten Weltbildes vor. Nicht die visuelle Konzeption der räumlichen Maße, sondern ein bewegungsbereites Miterleben, Aktion und Gestikulation, vermittelt ihm sein Objekt. Er gehört wie die Mehrzahl der Stürmer und Dränger dem auditiven Vorstellungstypus an (vgl. Unger 144 u. bes. 531 ff.), der das gerade Gegenteil des rationalen ist. Naturwüchsige Menschen verstehen Geschriebenes und Gedrucktes nur, wenn sie es laut vorsprechen. Der Sensualist Hobbes leitet den ganzen menschlichen Verstand aus dem Gehör ab. Hierher gehört ein Aphorismus Platners („Phil. Aphorismen“ I, 583) und viele Bemerkungen Herders, z. B. im 4. Buch der „Ideen“. Feuerbach sagt in der 4. Vorlesung

Bei Hamann erst prägt der Rousseausche Individualismus seine eigentümliche Weltanschauung. Dem genialischen Originalgeist dient er mit abgöttischer Verehrung, wie von David geschrieben steht: „Du bist, als wenn unser 10000 wäre“¹⁾, ohne eigentlich für diesen Kult einen Heiligen von Fleisch und Blut zu finden. Hier handelt es sich nicht nur darum, die Einzigartigkeit und Unlehrbarkeit der schöpferischen Funktion darzutun; der Individualismus ist allgemein die neue Gefühlseinstellung des Dichters, mit der organischen Naturauffassung und ästhetischen Spekulationsfeindschaft eng verknüpft. Die Individualität ist der archimedische Punkt, auf dem jedes psychologisch richtige Verhältnis zum Äußeren bewußt ruhen muß; sie ist der unerläßliche Schlüssel, die Werteinheit in jeder wissenschaftlichen Betrachtung. Eine Erfahrung hielt Hamann unverlierbar fest: Die Welt kann als solche evident empfunden werden. Und dieses Empfinden des göttlichen Kunstwerkes findet im schaffenden Ich vielfältige Resonanz, zeichnet es aus, hebt es zum Organ des Ewigen empor. Welche ungeahnten Energien hier insbesondere der vertieften Geschichtsauffassung zugeführt wurden, wird auf dem Wege von Herder zu W. v. Humboldt immer augenfälliger. Die Emotion des Künstlers ist später von Kant und Schiller mit dem Erkenntnisvermögen gemessen und seine „ästhetischen Ideen“ vielseitigen Beziehungen eingefügt worden; der klassische Mensch lernte wieder selbstverleugnend dem Gesetze dienen. In Hamanns Welt erscholl nur der Jubelschrei über die Offenbarung der Unendlichkeit des menschlichen Mikrokosmos, über die neu entdeckten Rechte des Einzelnen, dem dann die Klassik formende Beschränkung auferlegen, die Pflicht allseitiger, plastischer Persönlichkeitsbildung abringen sollte.

Von Hamann gilt, was Jung-Stilling von Herder sagte: „Er hat nur einen Gedanken und dieser ist eine ganze Welt!“ Er ist Universalist und Sensualist zugleich; er glaubt an einen persönlichen Schöpfer, seine Welt aber ist im Übrigen psychologischer, ametaphysisch gestaltet. Inbrünstig umfaßte sein Geist das unend-

„über das Wesen der Religion“: „Hätte der Mensch nur Augen und Hände, Geschmack und Geruch, so hätte er keine Religion; denn alle diese Sinne sind Organe der Kritik und Skepsis.“

¹⁾ IV, 471.

lich-Eine des Organischen; er umklammerte die Tagseite, die Inkarnation des Logos. Er verschloß sich der romantischen Einsicht, daß die Form in der Hand des Künstlers zu einem höheren Inhaltsmoment, ja zu einem Absoluten werde; auch prüfte er nie, wie weit das Weben der organisierten Materie in logischen Funktionen ausgesprochen werden könne; er folgte den poetischen Adern des geistigen Lebens in die letzten Wirklichkeitsgründe. So verabscheute er, dem nur diskursive Vernunft und Dialektik vor Augen stand, das System, das in der Romantik seine ästhetische Wiedergeburt feiern sollte.

2. Die Einfühlung in der literarischen Kritik

In den Tagen der vereinigenden und organisierenden Literaturbriefe, Magazine und Bibliotheken gewann das Pindarische Pathos Klopstockschen Freskostils, das hingenommene Nacherleben Hamannscher Gefühlszergliederung in der Schleswigschen Kritik eine helle und drohende Stimme, die über den provinzialen Horizont eines „Aufsehers“ wie über die moraline Atmosphäre eines „Hypochondristen“ weit hinausreichte. In Gerstenbergs Individualismus verbündeten sich die Früchte des Hallischen und Herrnhutischen Pietismus mit dem genialischen Einheitsenthusiasmus des allen Begriffskrücken entwachsenen Persönlichkeitsbewußtseins. Er war zwischen Beiträgern und Anakreontikern herangereift und hatte sich, mit scharfer Feder ausgerüstet, im Solde Weißes die Sporen verdient. Aber auch die Anakreontik gehörte keineswegs zu den stagnierenden Gattungen, trotz allen Horazischen Epigonentraditionen, die ihr die Nachfolge Flemings und Neumarks, Homburgs und Günthers auferlegt hatte. Gerade sie gehorchte willig dem Drange zum Realismus, befaß sich der Verfeinerung der Darstellungsmittel und der Verstärkung der Illusion. Man vergleiche etwan die Gestaltung des Gaudeamus bei Roberthin (DNL 30, S. 203), Günthers Studentenlied (DNL 38, S. 79f.) und Hagedorns Gedicht (DNL 45, I. Teil, S. 107f.); oder das Mai-Liedchen Simon Dachs (DNL 30, S. 120f.), Hagedorns „Mai“ (S. 130f.) und Gleims „Ersten Mai“ (DNL 45, I, S. 303f.). Der veränderte Interessenkreis des Gegenwartsbewußtseins und des Selbstsehens schafft neue Ausdrucksbedürfnisse, das Vorbild

Hallers und Hagedorns neue Ausdrucksmöglichkeiten. Nun entwickelt sich ein gewisser Impressionismus in der Zeichnung bewegter Körper, in der Festhaltung flüchtiger Reden und Ausrufe; die Pflege der Aposiopesis, oft nur als epigrammatische Sprunghaftigkeit der pointierten Esprit-Lyrik, aber auch schon Heinsisch schillernd, springglühend, Situations- und Genrekunst, rhythmische Liedhaftigkeit, Humor des Alltags. Wir hören in den edleren Produkten der Gleim und Löwen, Kleist und Pyra die ersten Töne ausgelassenen Freiluftlebens jauchzen, fühlen den Instinkt nach Lebendigem, Charakteristischem zittern, begleiten den Verfall von Reflexion und kurzatmiger Kopistik.

Gerstenberg, ein Verehrer Swifts und Cervantes', ein Verwandter Hamannscher Sokratik, gefällt sich in der weltmännischeren Satire Wernickes wie im kleinbürgerlicheren Humor der englischen Romanschreiber. In den Literaturbriefen versucht er sich mit feinsten mimischer Gewandtheit in polemischer und charakterisierender Nachahmung verschiedener Stile. Gleich Hamann voll Widerspruches gegen die Schablone der Rezensieranstalten, kennzeichnet er seine Kritiken als Kinder subjektiver Laune und eigentümlichsten Standpunktes: wie dieser klaubt er gern ein paar Rosinen aus dem Kuchen und behandelt den Rest geringschätzig; er verziert sein sorgfältig wägendes Urteil durch rhapsodische Schnörkel, moralische Fragezeichen, zusammenfassende Gleichnisse; er liebt die schlagende, boshafte Pointe, wie sie in den „Frankfurter gelehrten Anzeigen“ zu öffentlichem Ansehen gedieh, bei Lichtenberg und Merck überdies der Selbstironisierung eines skeptischen Esprits diene.

Solche Lichter erhellen Einzelnes und beleuchten Gattungen. Gerstenberg, ein glänzender Kenner besonders der Engländer und Italiener, geht überall auf das Originale, Charakteristische, Besondere aus. Die Grundsätze der primitiven Stoffästhetik, wie sie in Schieblers und Gleims Simplizität und in Bürgers Deutlichkeit zweifelhafte Wirkungen übten, erkannte er in ihrer Bedingtheit. Das Recht der Analyse hielt er immer hoch¹⁾. Aber er haßte alles Virtuositentum wie das Klischee Jacobischer Amoretten, studierte die Individualitäten der Dichter und Völker und

¹⁾ O. Fischer erkennt ihm deshalb nur eine Übergangsstellung zwischen Aufklärung und Sturm und Drang zu: Euphorion X, 61.

gab gleichsam „alles in seiner eigenen Sauce“. Das Denken des unverbildeten Menschen, des Künstlers bestehe nicht so sehr in spontaner Tätigkeit als im anschaulichen Auffassen von Analogien und Gleichnissen. Übersetzungen wie Ramlers deutscher Horaz suchen irrigerweise die Vermittlung eines Gedankeninhaltes und bieten deshalb nur Epigraphe des ursprünglichen Gemäldes¹⁾. Der mit treuen Sinnen gewaffnete Enthusiast (Winckelmann) durchdringt alle Nebelschwaden Riedelscher Systematik, sein kindliches Auge reicht tiefer als die scheinbare Exaktheit eines besonderen ästhetischen Sinnes. Ossian und dem Volkslied schlug Gerstenbergs wärmste Liebe, während er Macphersons Verfahren und Verfälschungen Malcolmeschen und Chattertonschen Stils rasch durchschaute.

„Lieber alle mögliche Dingle und Quibble des englischen Dichters“, ruft er dem Weißeschen Bühnenpathos in „Romeo und Julia“ zu, „als diese Phantasien; sie sind doch wenigstens charakteristisch, wenn gleich Fehler wider den Geschmack; sie sind doch nicht unnatürlich“²⁾. Nicht der Vers macht die Poesie, nicht die Kunstform das Drama. Auch die Alten hatten es nirgends auf „theatralische Nachahmung“ abgesehen.

Die Motive des Skaldengedichtes und der „Minona“, durch die Operngaukelei der „Ariadne“ getrennt, lösen die Welt seiner „Tändeleien“ und „Kriegslieder“ ab. Klopstock folgt hierher nach und an ihn kettet sich ein Schwarm von Epigonen. Ein zur Gelehrsamkeit erstarrtes Stück Leben wird wieder in den Fluß menschlicher Wandlungen gelockt und zum Objekt individueller Bildungsarbeit erhoben. Viel guter Wille und geringes Können kennzeichnet die Kunstübung der Cramer und Willamow, Schlegel und Tullin, Kretschmann und Denis, Schönaichs, dessen „Hermann“ Gerstenberg „ein klassisches Gedicht im wahren antiken Geschmack“ dünkte!

Der Trieb zum Ursprung wogt im Pulsschlag der Zeit. Die letzten menschlichen Werte stehen im Zeichen des Genius. Man verzichtet auf Vorbilder und Kunstgriffe und schmiegt sich wie der junge Herder „aus eigener mit eigenem Nachdenken verbundener Empfindung“ dem Gange der Phantasie an. Pragma-

¹⁾ Ähnlich ein Lyzeumfragment F. Schlegels: Minor II, 190 (Nr. 52).

²⁾ DLD 128 31.

tische Vergleichenungen Alter und Moderner sind läppisch; die Ebenbürtigkeit mit der griechischen Tragödie läßt sich nur dynamisch, in keinem Falle systematisch beurteilen¹⁾. Alle Klassifikationen in dramaturgischer Absicht sind verzerrend: Gerstenberg redet schlechthin von „lebendigen Bildern der sittlichen Natur“²⁾. Man hat dem Messias vorgeworfen, daß er nicht Homerisch sei; natürlich nicht, denn er ist Klopstockisch.

Vor allem war es natürlich Shakespeare, der ihn — gleich Young und Herder — zu dem kastalischen Quell der Originalkomposition leitete, aus dem er trank wie keiner derer um ihn. Die tastende Rezeption dieser Größe bis zum 17. Literaturbrief ist bekannt. Wielands Übersetzung verstärkte mehr den Tenor des Bärenhaften, zyklologisch Stofflichen, die Auffassung, in der man sich den am deutschen Himmel auftauchenden, schlechthin unvergleichlichen Genius vielfach zuerst zugänglich gemacht hatte. In ähnlicher Haltung befangen, maß Wieland der Form nur untergeordnetes Gewicht bei, plünderte die liebliche Fülle der Vergleiche und romantischen Wortspiele, beschnitt die zärtlichen Kleinigkeiten seiner dichterischen Sprache und verstümmelte die Doppelzüngigkeit verschmitzter Ironik³⁾. Auch Gerstenberg, der doch darob dem sonst hochgeschätzten Epiker ein vernichtendes Urteil ins Gesicht warf, gab die Möglichkeit einer formgetreuen Übersetzung, wie sie die Romantik verlangt und verwirklicht hat, noch keineswegs zu. Er begnügte sich, die landläufige Ansicht dahin zu verbessern, daß Shakespeare im gegebenen Augenblicke auch eine unerhörte „dramatische Kunst“ zu Gebote gestanden habe; womit natürlich noch nicht an romantische Besonnenheit oder Absichtlichkeit gedacht ist: der Genius verfüge eben über die eigentümliche Fähigkeit, die Menschennatur in ihrem eigensten Begriffe zu gestalten, ohne sie nachahmen zu müssen — wie Lessing sein Wesen als ursprüngliches Wissen um die

¹⁾ Siehe den Abschnitt 99ff. bei M. Joachimi-Dege, „Deutsche Shakespeare-Probleme . . .“, Leipzig 1907. Ebenda S. 15 über einen anonymen Aufsatz in den „Neuen Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens“, der (1753!) Shakespeare den Griechen an Geschmack gleichstellt. Vgl. Köster, AfdA XXXIV, 77 ff.

²⁾ Vgl. DLD 29/30, 112f.

³⁾ Vgl. die Ausführungen und Beispiele E. Stadlers, QF 107; auch DLD 29/30, XL ff.

Regeln des Verstandes bestimmt hatte. Aber die Hingabe an die vorerst als rein naiv empfundene, urgewaltige und doch innerlich regelmäßige Schöpferkraft, an die plane Unerbittlichkeit ihres Lebens und den Zauber ihrer Illusionen siegte fortan über Prinzip und Modell und säte weit über die Grenzen des Dramas hinaus die Samen substanzieller Anschauung und organischer Schaffenswerte. Der Kanon des Aristoteles, dessen sinn- nicht schulgemäße Anwendung in Shakespeares Dramen nachzuweisen später ein Gervinus unternahm, verstummt hier vollständig. Die Welt des übervollen Herzens wählt Shakespeare zu ihrem Alleinherrscher und Schutzgeist gegen die französischen Götzen und ihre Pfaffen. Ein Epigramm von Claudius sagt:

„Voltaire und Shakespeare: der eine
Ist, was der andere scheint.
Meister Arouet sagt: Ich weine;
Und Shakespeare weint.“

3. Herolde klassischen Geistes

Hamanns Weltbild ruht auf Offenbarung und Intuition, durch motorische Einfühlung gestaltet; Herder leiht einer verwandten Konzeption methodischere Darstellung. Hamanns ungeweckte Charakterenergien genießen in einem helläugigen Abhängigkeitsbewußtsein Frieden des Gewissens, seine Ideenwelt wird im Verlaufe der Schriftstellerei nicht grundsätzlich bereichert oder umgebildet; Herder führt seinen Entwicklungsgedanken über das Triebbeherrschte hinaus zur Selbstbildung und klassischen Persönlichkeitsvollendung. Hamanns vigilante Romantikerschmiegsamkeit, ohne Formensinn und Scheidungsbedürfnis, findet kein mehr als stoffliches Verhältnis zur Antike; Herder hat das Ideal des reinen Menschen in seine Seele gesenkt und verbindet historisch treue Anschauung mit der ästhetischen und moralischen Schätzung des Griechentums. Den Hamannschen Einflüssen begegnen hier die Lehren Winckelmanns und die Anregungen Leibnizens und Shaftesburys.

Bei diesem Engländer, dessen Angesicht uns noch einmal, an der Pforte der Klassik, aufsteigen wird, müssen wir auch hier verweilen. Er hatte, gesättigt von der plastischen Ausdruckskraft

eines olympischen Gleichgewichtes, ein Lehrling der Griechen, die Körperhaftigkeit und Selbstgesetzlichkeit der lebendigen Materie erfahren. Er wagte das Schöne, das die Kenner und Eingeweihten einem Convenu, einer willkürlichen Modeherrschaft unterworfen hatten, zum Widerschein der Naturnotwendigkeit und Weltgesetzlichkeit zu erheben. Sein Werk war die erste Ankündigung eines umfassenden ästhetischen Kulturideals am Horizonte des großen Jahrhunderts. Er bereitete durch die Demokritisch-mystische Analogie von Kosmos und Mikrokosmos, das Gleichnis von Welt- und Seelenharmonie, von Gott-Schöpfer und Genie, das nun als buchstäbliche Forderung an Kunst und Leben auftrat, jene Verherrlichung des produktiven Individuums vor, die die Generation Herders in Zuversicht und Verzweiflung durchtobte¹⁾. Der Trieb, der einst den gnostischen Supranaturalismus des Mittelalters niedergerungen und den monumental naiven Menschen auf dem betriebsamen Markte einer gottdurchwirkten Welt angesiedelt hatte, gewann durch ihn, unter der Patenschaft Platons und Plotins, Brunos und Spinozas, verjüngte Stoßkraft.

Shaftesburys Denken schöpft aus empfandener Naturschönheit und erlebter Harmonie sowie aus geometrischer Weltmechanik zugleich. Es sollte denn auch in der Folgezeit eine doppelte Wirksamkeit entfalten, wie es ja im Ganzen viel stärkere Züge des Überganges trägt als der psychologisch einschlächtigere und geschlossener Typus Hamann. Weiser hat hier die plotinistischen Elemente aufgezeigt, deren Urheber unter ganz ähnlichen Umständen sowohl Scholastikern wie Mystikern Anregungen und Ergebnisse übertrugen, der selbst in seiner Prägung des Logos rationale und organische Energien vermählt hatte²⁾. In Shaftesbury sind zwei ähnliche Anschauungen von verschiedener, oft entgegengesetzter Tendenz verwurzelt. Zwischen Form- und Substanzästhetik ist noch keine saubere Scheidung möglich.

¹⁾ O. F. Walzel, Fleckelsensches Jahrbuch XIII, 40ff., 133ff. Über Wirkungen Shaftesburys in der deutschen Literatur: derselbe, GRM I, 416 ff.

²⁾ Chr. Fr. Weiser, „Shaftesbury und das deutsche Geistesleben“, Leipzig 1916, 204ff., bes. 220. Treffend S. 258: „Es kann gesagt werden, daß Shaftesburys Ästhetik auf biologisch-teleologischer wie auf metaphysischer Grundlage beruhe.“

Leibnizens Optimismus warb nachmals in dem Popeschen „whatever is, is right“ unter den Aufklärern ergebene Anhänger. Dieses right bedeutet sowohl gesetzmäßig, richtig als auch vorsehungsgerecht, gut. Dieselbe Doppelzüngigkeit der rationalistischen Logik spiegelt sich im Doppelgebrauch von Shaftesburys truth wieder, im funktionellen Sinne von Wahrheit („Wahrscheinlichkeit“) einerseits und in der substanziellen Bedeutung von Wirklichkeit anderseits. Der Jünger Marc Aurels will allerdings eine Welt des menschlichen Erkennens, nicht des absoluten Seins aufbauen. Aber schon sein Formbegriff ist zweischneidig und bezeichnet einmal ein Konkreszieren von innen heraus, dann die Grenzsetzung und die Wechselbeziehung von außen her; die Harmonie der „interior numbers“ wird ihm zur logisch-realistischen Konstruktion; die Einbeziehung der menschlichen Organisation dient einer ebenso ontologischen wie psychologistischen Analogie zwischen Eigenstimmung und objektiver Ordnung. Die Einheitsforderung trägt Spuren des Boileauschen Klischees, wird aber auch schon auf Sinnlichkeit, Einbildungskraft, künstlerisches Vermögen gegründet. Der Drang zur Einheit hat indes letzten Endes keine andere Wurzel als das Plotinische Streben nach Durchdringung von Natur und Geist. Shaftesburys halb konstruktive Mittel haben hingereicht, dieses Problem klar und eindeutig zu stellen und seiner Lösung in einem eigentümlichen Phänomen des Lebens die Richtung zu weisen. Bei allen Ansätzen zu reinem Naturalismus vermag er die ordnende Architektonik nicht als immanent aufzufassen, und will deshalb ein formales, ein unbedingtes Prinzip nicht missen. Die synthetische Funktion unterliegt noch teils der Kontrolle, teils der Bestimmung durch den Systemtrieb, der auch in dem verwandten Winckelmann so unermüdlich rege war.

Das Ästhetische aber blieb ihm unentwegt Ausgangs- und Angelpunkt. Nicht die Gesetzlichkeit des Alls wird in die Deduktion des Schönen hineingetragen, sondern in unmittelbarem Schauen die freie Harmonie des Schönen zum Urbild des Weltgebäudes gemacht. Überall waltet beseelter Zusammenhang, subtil abgestimmtes Widerspiel geistiger Potenzen. Die Entscheidung zwischen Dynamismus und Rationalismus ist noch nicht endgültig gefallen, wohl aber eine andere Einstellung von größter

Tragweite gewonnen: ein Ethos — und alle diese Theorien bewegen sich ja um eine im Grunde ethisch zu wertende Stimmung —, das restlos auf die Wertmaßstäbe der Tätigkeit und Persönlichkeit gestellt ist, kann der Weltsubstanz erst in den Kraft- und Beziehungspunkten ihrer Wirksamkeit Realität zuerkennen: in den Individuen. Jedes Ding aber ist *sub specie universi* anzusehen und kann so, als Totalität betrachtet, das ganze All anschaulich machen. Ein Stil des Typischen, der Darstellung des Unendlichen im Endlichen, tritt hier als Postulat und Ziel in Sicht. Das breite emotionale Grundgerüst des Klassizismus ist bereits hoch entwickelt: der weise Schöpferwille, der in der Natur Gestalt geworden, ist unpersönlicher denn bei Leibniz, der noch, nach Art mancher Renaissancedenker, Theologie und pantheistische Wissenschaft weniger scharf sondert.

An Stelle der scholastischen und theologischen *mock-science* seiner Zeit will auch Shaftesbury eine Vertiefung und Verfeinerung der geistigen Regsamkeit gesetzt wissen: Nicht hinzufügende Wissenserweiterung, sondern Wesensaneignung aus der Idee eines Ganzen. Nicht die Summe der Erfahrungen ergibt die Dimensionen des Kosmos, nicht die Gesamtheit der Kenntnisse und Fertigkeiten den Inhalt der Persönlichkeit. Weltgefühl und inneres Kräftegleichmaß schaffen einen eigenen ästhetisch-ethischen Wert, keine extensive, sondern eine intensive Größe.

Shaftesbury ist ein Stimmungsschöpfer wie Herder und Jacobi, Byron und Nietzsche, Fechner und Emerson. Hier überall wird ein Typus entworfen, ein Affekt suggestiv vorgelebt, eine Energie in bezeichnende Gebärden gegossen. Diesen Menschen eignet weiteste Ausstrahlung, indem ihr Werk nicht bloß durch Lektüre und Gedankenmitteilung fortgepflanzt, sondern geradezu in den Strom des Kulturlebens aufgelöst wird. Was ihr Einfluß so an Umfang gewinnt, geht zumeist an Bestimmtheit verloren. In ihnen schlägt sich eben das Gefühlsbedürfnis einer — gegenwärtigen oder zukünftigen — Zeit nieder und bleibt wie das Quecksilber in der Schale, gestaltlos und aller Gestaltungen fähig.

Herder lieb der Ästhetik das Entwicklungsmoment, das den Aufklärern fremd war; Winckelmann, der Lynkeus der Kunst-

wissenschaft, entwickelt gelassenen Schrittes aus innigster Vertrautheit mit dem Herzen des Kunstwerkes gewaltige praktische Reformen. — Die galanten Klassizisten behandelten das Geschichtliche willkürlich und gewalttätig; wie im Belletristischen die Memoiren und Bekenntnisse, Anekdoten und Lebensbeschreibungen einer durch Erfindungsarmut und Phantasieverachtung gelähmten Erzählungsmanier vollständig den Rang abgelaufen hatten, machten sie die Vergangenheit mit Hintansetzung alles Sachlichen schlechthin dem eleganten Vortrag dienstbar. Winckelmann war der erste Anwalt wissenschaftlicher Gründlichkeit. — Die Akademiker und Theoristen kannten die Kunstwerke meist nur aus fremden Urteilen und Beschreibungen. Winckelmann verfügte vermöge innigen Zusammenhanges mit Werken und Schaffenden über die intimste Kenntnis der Produkte und ihrer Technik. — Noch ging die Zeit bei dem vom Barock verklärten Römertum mit seinen Prunk- und Massendekorationen in die Schule. Winckelmann wurde der große Kündler griechischer Idealität. — Stets legte er an das Schöne den Maßstab der Gesetzlichkeit und Notwendigkeit; von hier aus suchte er die Form in ein Gefüge konstruktiver Bindungen zu heben, die folgerecht in einem System der Weltschönheit und Allharmonie hätten gipfeln müssen. Die Vollendung solches Trachtens hat er nicht erlebt: Das Göttliche, dem sich der große Heide schließlich anvertraute, war erst Sehnsucht und Ahnung, nicht gestaltende Erfüllung.

Seine Hauptleistung beruht auf Beobachtung und Schilderung, auf Einfühlung in das klimatisch Bedingte und Kritik des durch Tradition Erzogenen. Wir wissen heute die Kompliziertheit dieses Forschertyps zu würdigen. Schien sich einst Winckelmann in konfliktloser Selbstgewißheit einer edlen Einfachheit und stillen Größe zu weihen, so ahnen wir — in Spuren Nietzsches schreitend — den metaphysischen Selbststreit, die finstere Zerissenheit, die sich zur heiteren Oberfläche emporwühlt, in den Schöpfern dieser göttlichen Formen wie in ihrem gleichgestimmten Betrachter¹⁾. Winckelmans Schönheitskult ist leiddurchwühlt und nicht konfliktlos. Hohes ideales Pathos erzeugt die Hingabe an jene eigentümlichste Begrenzungsform, die weder Einschrän-

¹⁾ Vgl. W. Brecht, „Klassisches Altertum und neueste Dichtung“, Vortrag, Wien und Leipzig 1918.

kung noch Trennung, sondern Fleischwerdung und lebendiger Ausdruck der Idee ist. Demgemäß konnte auch erst in Jahren reichster idealistischer Bildungsfülle Winckelmanns wissenschaftlicher Realismus seine Fruchtbarkeit offenbaren.

Er ist weder Ästhetiker der kongenialen Konstruktion wie Shaftesbury, noch Cicerone der praktischen Anweisung wie Hagedorn, sondern vorzüglich Kritiker. Shaftesburys Kunstlehre betrachtet den Schaffenden, Winckelmann unterweist und demonstriert am vollendeten Werke. Jede Norm, jedes Werturteil ist aus sorgfältiger Vergleichung der Objekte herausgezogen. Die Figur des menschlichen Körpers wird insofern bevorzugt, als sie ihm — ähnlich wie Herder oder A. W. Schlegel oder späteren Naturphilosophen (Schelling, Carus) — die typische Verkörperung des unserem natürlichen Vorstellungsspiele zunächst sich anbietenden Schönheitsideals zu sein dünkt, wobei natürlich immer das Material des Plastikervorschwebt. Äußerungen in der „Italienischen Reise“¹⁾ bezeugen, daß Goethe Winckelmann wie in so vielem Anderen auch hierin gefolgt ist; begann doch auch die zeitgenössische Mythenbetrachtung den Schönheits- und Erkenntniswert des Anthropomorphismus zu durchschauen. Noch bei Hegel ist die menschliche Gestalt der Fall der sinnlichen Erscheinung des Geistigen.

Hinter Winckelmann liegt die zage Standpunktlosigkeit Boileaus, die vollständige Kunstblindheit und -unkenntnis Baumgartens. Zeitgenosse der großen Reisenden und Ethnologen, schreibt er sein Dresdener Erstlingswerkchen lediglich als Vorschuß auf das praktische Studium Roms. Dort spornt die Freundschaft Mengs' und Wiedewelts sein technisches Interesse, die Höfe Passioneis und Archintos bereiten ihm herzlichen Empfang; der gastliche Palast Alessandro Albanis, die jesuitischen Akademien um Benedikt XIV. mit ihren spezifisch-römischen Antiquaren und Gesellschaftspoeten nehmen ihn, der sich ihren Sitten auch äußerlich anzuschmiegen müht, als den Ihrigen auf. Er begegnet Casanova, ist Zeuge der Auferstehung von Pompei, Herkulanum, Paestum, und bezieht aus erster Hand die Lehren Gravinass. Dieser empfiehlt ihm die Beurteilung jedes Kunstwerkes nach seiner Idee, führt ihn aber gleichzeitig in die empiristischen Engländer ein und

¹⁾ 27, 96. 185.

verweist ihn auf ikonologische und emblematische Kompendien, wichtige Anregungen und Belege zu seinem von Lippert und Oeser her gepflegten Allegorismus.

Die Kunst hat bei Winckelmann ein Ideales sinnenfällig zu machen. Überall unterscheidet er zwischen einem Erscheinenden und einem Inhalt, der dieses hervorbringt: Das ist ein elementares Erlebnismoment, dem sich dann seine näheren konstruktiven Deutungen nicht gewachsen zeigen; er hat die spekulative Weitherzigkeit des seiner Offenbarung unfehlbar gewissen Genius, der nach dem Worte Schopenhauers „immer am Ziele“ ist. So läßt er die Dichtung vollends in weltmännischem Gelehrtenornat einhergehen und sich im Wesen mit scharfsinniger Einkleidung bescheiden, will sagen mit der Übersetzung prosaischer Erlebnisse in pomphafte Beredsamkeit. Aber auch der Pinsel des Malers soll „in Verstand getaucht“ sein. Bloße Empfindung haften an der Oberfläche, die „Fabel“ oder „Allegorie“ sei die Seele des Werkes und der eigentliche Träger der Wirkung. (Im Zeitalter Lessings und Diderots gilt eben das Drastische als das Überhandwerkliche, Übersinnliche der Kunst. Charaktere und Stimmung, erst von der Substanzästhetik der Hamannschen Richtung in den Vordergrund geschoben, kämpfen noch schrittweise um Geltung und Eigenwert.)

Das Wesentliche dieser vornehmlich rational formulierten Anweisungen liegt einmal in der Ausrottung der bequemen Nachahmung — die biete leere Hülsen des Idealen und errege weder Gefallen noch überhaupt Aufmerksamkeit — zugunsten eines idealistischen Stils; dann in der Einsicht, daß das Wohlgefallen begierde- und interesselos, von der sinnlichen Beschaffenheit des Gegenstandes unabhängig sein müsse. Schönheit ist ein Geheimnisvolles, Unendliches, das jenseits aller Virtuosität des Kunstmittels und aller Feinheit des Gedankens beginnt. Auch diese bedeutungsschwere Verinnerlichung trifft mit dem Grundgedanken Plotins überein¹⁾. Das nämliche Prinzip, das im Idealismus der Romantik zur Abkehr von aller Plastik führte, bleibt nun bei Winckelmann — wie wir sehen werden, nicht ganz konsequent und ohne Bruch — mit schärfster Auswertung der äußeren Form verknüpft.

¹⁾ H. F. Müller, GRM VII, 522ff.

Der reproduktiven Technik soll also ein Produktives, Erhabenes, Ideales hinzugefügt werden. Winckelmann ist der Struktur dieses Gebildes so wenig wie seine Zeitgenossen psychologisch nachgegangen. Seine Spekulationen vertrauen sich zumeist einem naiven Spiritualismus an und legen sich später die Ideenwelt ganz mythologisch zurecht. So wenig hier in materialer Hinsicht die Vorzeichen neuer Welt- und Kunstempfindung zu verkennen sind, so wenig sind die formellen Analogien zur Aufklärungs-ästhetik zu leugnen. Auch er vereinfacht seine Probleme gerne durch Annahme eines statischen Naturschemas, das eine fixe Projektionsebene liefert, zuverlässige Messungen und Vergleiche ermöglicht, Gesetze und Maximen geometrisch zu demonstrieren erlaubt. Auch er verzichtet meist auf Differenzierung des Gesamterlebnisses und kommt so an die Klippe des von Schelling¹⁾ festgenagelten Dualismus: Kanonische Form und Platonische Idee werden nicht verbrückt. Eine zweifellos harmonische Konzeption bleibt praktisch in der Spannung von Empirie und Spiritualismus befangen. Die Ablehnung des materialistischen Prinzips hat den Naturbegriff nicht weniger leblos und unbeweglich gemacht... Auch seine stabile, abgezogene Kategorie der griechischen Plastik ist oft noch engherzig und doktrinär, weil rein artistisch aufgefaßt und noch nicht tief von den moralischen Energien des im höchsten Sinne eingedeutschten Humanismus durchdrungen. Praktisch hat Winckelmann nicht selten das Panier schulfrommer Mittelmäßigkeit geschwungen, gleich Goethe und seinen Sachverständigen. Die Vereinigung strenger Kunstwissenschaft mit Kantianischen und Schillerschen Begriffen, wie sie später im Römischen Kreise der Carstens und Fernow W. v. Humboldt vortrug, bedeutete da eine gar nicht zu überschätzende Befreiung.

Vollends ist der spätere Winckelmann dem Systemzwang, den das Ästhetentum seiner Umwelt gerade auf den berufsmäßigen, zu Spezialtätigkeit genötigten Kenner ausübte, immer mehr erlegen. Oft strafft eine Formel das ihr zugrunde liegende Erlebnis Lügen und errichtet theoretische Schranken, über die der Künstler Winckelmann mit seinem Empfinden erhaben ist. Das gilt vor allem von seinen allegorischen Einfällen, die er geradewegs zu einem phantastischen Orplid organisiert hat. Diesen Konstruk-

¹⁾ WW I, 7. Bd., 295ff.

tionen fehlt das Ringende z. B. der romantischen Schönheitslehre. Das Unendliche, besessen nicht erkannt, wird nicht mit konzentrierter Dialektik zu fassen gesucht. Winckelmann ging intuitiv über die Form hinaus, um Ideelles zu gewinnen; aber er wußte das Entdeckte nicht behutsam in die organische Erscheinung zurückzutragen. Er überstürzte sich bei dieser Umkehr; er sprang nach dem ihm so wohl bekannten Ziele und übersah den Weg; so konnte er die Allegorie für das geeignete Vehikel der Synthese halten.

Die fortschreitende Aneignung antiken Geistes lehrte die Schönheit des klassischen Konturs durch das Verständnis von Fleisch und Masse ergänzen. Goethe verkörpert wieder die reinste Harmonie. Zwischen der Nachahmungsschrift und dem Ruysdael-aufsatz stehen Mengs und Moritz, steht der Sturm und Drang. Von der Kunstgeschichte führen ebene Wege zu Fr. Schlegels Studiaufsatz, zu der bekannten Äußerung im „Gespräch über die Poesie“, daß die Wissenschaft der Kunst ihre Geschichte sei. Diese Wissenschaft ist in der Tat ein Wissen. Winckelmanns Kunstgeschichte will aber nicht bloß aufzeichnen, sondern auch befruchten. Er wendet sich nur an die großen Kunstwerke und behandelt die Schöpfer der Antike und Renaissance weniger als Persönlichkeiten denn als vorbildliche Kategorien. Es ist, als ob man ein Museum durchschritte; jeder Saal enthält seinen Meister, dessen Schüler und Nachtreter. Auf Feststellung der Zeit und des Autors muß bei solcher Katalogisierung das größte Gewicht fallen; aber zwischen den Sälen stehen steife Scheidewände, und am Ende ist die Reihenfolge des Hindurchwanderns nicht so wesentlich. Winckelmanns wissenschaftlicher Vortrag ist vorwiegend der des praktisch orientierten Aufklärers! Seine Motive freilich sind ganz entgegengesetzter Art: Der Selbstschöpferische wird sich eben immer zum Kunstwerke als menschlicher Hervorbringung oder als technischem Lehrmeister hingezogen fühlen, und die Relativierung durch die zeitliche Einordnung verschmähen. Solcher Anschauung, die naturgemäß jeder historischen Wertung vorausgehen sollte, ist Winckelmann für alle Zeiten ein treuer Führer geworden.

Persönliche Beziehung und Verwandtschaft der kritischen Mittel, der überlieferten sowohl als der selbsterzeugten, lassen uns bei Anlaß Winckelmanns auch bei R. Mengs und Chr. L. Hagedorn verweilen; dem einen, der im sonnigen Rom ein Doppelleben nach Art der Müller und Heinse, Waiblinger und Kopisch führt und dem Gelehrten als hochberühmter Landsmann an die Seite tritt; dem anderen, der gleichsam im Schatten des Koryphäen voll bescheidenen Schönheitsgenusses und geschäftigen Sammelfleißes seiner Geschmacksbildung frönt, ein vielerfahrener Kenner der Malerei, Habitué der Künstlerdebatten und als solcher unermüdlicher Bewahrer anekdotischer Machrezepte und kniffiger Anweisungen: Als Theoretiker beide Typen der an Zwitter- und Übergangserscheinungen so überreichen Zeit.

Mengs ist ein Anbeter Raffaels, den er in Rom durch stetes Studium und treue Nachahmung auszuschöpfen weiß wie kein anderer; auch seine ganze Kunstlehre ist mehr oder weniger dem Dreigestirn Raffael, Tizian, Correggio abgelernt; erst Winckelmann lockt ihn zur Antike und legt ihm — nicht eben zu seinem Frommen — plastische Ambitionen nahe. In seiner Geschmackslehre spricht er zu gereiften Malern, die über Technisches von vornherein hinaus sind, im selbstgewissen Ton des anerkannten Meisters, dank des Bewußtseins edlerer Ausdrucksmittel unbekümmert um theoretische Schärfe, zu sicher in der Beherrschung gewaltiger Erfahrungsmassen, um jeden Einzelzug zum künstlerischen Urteil verarbeiten zu wollen . . . Schönheit ist der sichtbare Ausdruck göttlicher Vollkommenheit und da diese etwas Übersinnliches ist, notwendig nur ein Gleichnis. Darum bedarf das Urteil nicht nur des Auges, sondern auch der Seele. Auch das Erkenntnismoment fehlt nicht in der Definition: Schönheit sei in allen Dingen, die mit ihrer Bestimmung eins sind, d. h. ihrem Begriffe entsprechen. Die Platonische Idee erscheint hier in rationalistischer Verrohung. Mengs läßt alsbald den symbolischen Faktor beiseite, lenkt die Betrachtung vollends in analytische Bahnen und wendet sich von den Gefühlsrealitäten und vom lebendigen Fleische zum gesetzesfügsamen Kontur. Wie die Lehrmeister der Renaissance und ihre — vorwiegend für Architektur interessierten — Nachfahren zur Zeit Blondels und Hutchesons oder wie Hogarth, Webb, Reynolds, Geßner, Winckel-

mann oder Moritz, J. G. Forster und noch die weimarischen Kunstfreunde abstrahiert er Zeichnung und Proportion, vermerkt er die in weiter Praxis erprobten Bestformeln der Rundungen, Ovale, Kurvenmaße u. a. m., für fachlichen Akademieunterricht während mehrerer Folgegenerationen eine Fundgrube der Belehrung, als Dokument der Kunstanschauung mit ansehnlichen Vorbehalten zu begrüßen.

Das Charakteristische ist ihm Sache des Scharfsinns. Es gibt eben nicht nur einen irrationell-pietistischen, sondern auch einen aufklärerischen Sensualismus. Die Vollendung des Ausdruckes, die er an Raffael bewundert, lege Zeugnis von dem gewaltigen Verstande des Mannes, wie der Maler überhaupt „in jedem Zuge und in jedem Pinselstrich eine Spur seines Verstandes lassen¹⁾“ solle. (Auf Ausdruck und Fülle zielt denn auch während der Folgezeit die vorherrschende Schätzung des Urbinaten in der bildenden Kunst. Bei Heinse steht seine gediegene klassische Arbeit, seine Charakterisierungs-gabe und reiche Beseeltheit, bei Wackenroder auch seine flammende Kunstbegeisterung und innige Frömmigkeit im Mittelpunkt. Erst Friedrich Schlegels Aufsatz in der „Europa“ hat zugleich mit der universalen Anschmiegsamkeit auch seine innere Formvollendung ins gebührende Licht gerückt.)

Im Griechentum sieht Mengs allgemein und schlechthin den Geschmack der Schönheit verkörpert, d. h. den Gipfel der Fähigkeit, in der Darstellung jeweils das Größte und Schönste auszuwählen. Und ganz im Geiste Winckelmanns schreibt er ein Kapitel über die „Geschichte des Geschmacks“, seine Vorbilder und Beeinflussungen.

Mengs ist ein ausübender Künstler von europäischem Ruf und als solcher wenig zum theoretischen Nachkonstruieren oder bloß rezeptiven Nachempfinden des Kunstwerkes geneigt, Hagedorn ist Dilettant als Landschaftler und Radierer, von Beruf aber Sammler und Direktor der Dresdener Kunstakademie. Die zwei Seelen Winckelmanns ringen auch in ihm nach Übereinstimmung. „Empfinden? — — — Dieses ist vielleicht das bescheidene Los der eigentlichen Gelehrsamkeit? — Ich wollte wünschen, daß sie die Empfindung niemals erstickt hätte. Vereinbaret dienen

¹⁾ R. Mengs, „Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei“, Hg. J. C. Füessli, Zürich 1762, 18.

sich beide einander zur Ausschmückung“¹⁾. Ein gutmütiger Mäzen und verwöhnter Genießer, widmet er sich der Kunst als Führerin zu verfeinertem Lebensbegehren, etwan wie Addison, nicht ohne lebhaftes praktisches Interesse an ihrer Vervollkommnung.

Die Antike ist wieder die Urquelle des richtigen Geschmacks. Sie beschenkt uns nicht mit Nachahmungsmustern oder stofflichen Vorwürfen, sondern lehrt uns, der Natur die wertvollsten, die „größten“ Züge absehen und dadurch die idealischen Kunstschönheiten realisieren. Darstellung des Übersinnlichen ist das heilige Amt jeder Kunst. Jeder Tugend, jeder Gottheit vermag der „arbeitende Witz“ ein Abbild zu schaffen. Dieser rationalistisch-klassizistische Gedankengang nimmt das Idealische zum Ausgangspunkt, betrachtet den sinnlichen Ausdruck als unter Leitung des Geschmacks ausgewähltes Bild und legt also dem Schaffen und Aufnehmen aller Schönheit einerseits eine die Idee auffassende, beziehungsweise erkennende Begabung, anderseits scharfsinnige Beobachtung und Analyse zugrunde, während er die Fähigkeit zu illusionserzeugender Reproduktion gleichsam als gegeben voraussetzt.

Willkür und Phantasie stehen vielfach auf einer Stufe: Sie verdunkeln die Wege der Besonnenheit und stören die saubere Architektonik! . . . Hier ist indes der allgemeine Stand der Theorie der bildenden Künste zu bedenken, die hinter der zwischen Formal- und Stoffpoetik schwankenden Literaturkritik noch weit zurückgeblieben und vorerst noch in den Anfängen naturalistischer Reaktion gegen das zerbröckelnde Erbe der Pseudorenaissance befangen war. Fiel doch in mancher Hinsicht die Einführung der geläuterten (auf die schöne Natur gerichteten) Nachahmungslehre mit der sie teils ergänzenden, teils bekämpfenden Idealitätsforderung zeitlich zusammen. Der rationale Typus ist noch unerschüttert. Nur die Scharfsinnsausfälle in den Fußstapfen Opitzianischer und barocker Ästhetiker vom Schlage eines Lairese oder Poussin, ebenso wie die jüngeren Allegorismen werden in Schranken gewiesen durch die Diderotsche Wahrheitsformel: „Nebenbegriffe des künstelnden Witzes sollen in der allegorischen

¹⁾ Chr. L. Hagedorn, „Betrachtungen über Malerei“, 2 Bde., Leipzig 1762, I, S. XIII f.

Malerei niemals von der Natur ableiten; und was nicht möglich ist, soll man auch nicht malen“¹⁾).

Hagedorn und Mengs bedeuten alles in allem: Nachahmungslehre mit Winckelmannscher Schönheitsidee. Ihr Hauptfortschritt über den Durchschnitt der Theoristen hinaus vollzieht sich auf metaphysischem Boden, unter dem Stern des Universalismus, dessen wertpendende, umwertende Kraft nun auch in so undramatischen Persönlichkeiten rege wird. Allerdings ist diese Energie hier noch als ästhetisches Dogma übernommen, nicht in der Fülle ihrer Möglichkeiten adäquat erlebt. Daher wird die Nachahmung wohl in der spekulativen Theorie, aber nicht eigentlich in der Praxis des Stils überholt. So lieben sie mit den Lippert, Oeser, Dietrich, Heineken, Österreich das allgemeine Raisonement und versagen vor dem konkreten Urteil — aus mutatis mutandis ähnlichen Ursachen und unter ähnlichen historischen Bedingungen wie nachmals Solger und gewisse Hegelinge. — Weitblickender als Mengs, ist Hagedorn bereits ein verständnisvoller Bewunderer Eycks und Lukas Cranachs, Dürers und Holbeins. Berufstraditionen und -scheuklappen beherrschen auch ihn: Im Weiteren gelangt noch der ganze Apparat der Verhältnislehren von Vitruv und Dürer bis zu J. D. Preißler und Gerhard Audran, zu Parent und Hogarth zu üppiger Entfaltung. Auf die erprobten Sätze des Malerbuches wird verwiesen, Polyklets Kanon und Michelangelos Schlangenpyramide als autoritär gewürdigt. Mit umständlicher Belesenheit verbohrt sich sein antiquarisches Kennertum in ausgesprochen akademisch-fachliche Fragen; er wiederholt in ermüdender Ausgesponnenheit alle einschlägigen Ansichten und läßt sich lieber als kurzsichtiger Philologe durch eine Anekdote foppen, als daß er sich selbst vertrauend dem Geist des Kunstwerkes sein Geheimnis abzulauschen unternähme. Die Anwendung des Satzes auf den Einzelfall, Lessings große Kunst, beschwert diese bald rein metaphysisch, bald rein technisch eingestellten Praktiker wenig.

Der epigonenhaft antikisierenden Kunst der Verschaffel und Hackert, Lips und Angelika Kauffmann blieb eine den eben betrachteten Vorläufern verpflichtete; rein artistische Ästhetik beigegeben. Ihre wenig fruchtbare Reproduktionstechnik mag uns ein

¹⁾ A. a. O. I, 475.

Tischbein veranschaulichen. Dem flüchtigen Blick offenbart sich seine Unfähigkeit, Natur in Wallung oder in Bewegung darzustellen. Mit welcher geruhsamen, geradezu süßlichen Besinnlichkeit lächeln uns diese raumlosen Gotthardlandschaften, Wasserfälle, Eisschroffen entgegen! Seine Skizzenmappen bergen Serien von mehr lavendel- als parfümduftenden Amorettenszenen, Tierköpfen, Blumen, Schäferidyllen; eine Travestie von Hektors Abschiedskuß an Andromache, unter dem schelmischen Bilde eines kosenden Taubenpärchens; launige Improvisationen aus dem täglichen Leben der Römischen Künstlergemeinden, wie sie Goethe und die Italisten des XIX. Jahrhunderts, diese treuen Fortsetzer klassizistischer Schönheitsreligion und Geselligkeit, liebten. Die sonnige Ruhe des in die Campagna hingegossenen Goethe, aus dessen Auge eben jene himmlische Klarheit der Landschaft hervorzugehen scheint, war ihm in mehrfachem Sinne ein wahlverwandter Vorwurf.

Was diese Menschen neben Winckelmann stellt und über Allegoristen und Geschmäckler emporhebt, ist ihr Enthusiasmus, der jubelnde Widerklang einer olympischen Formenwelt in heiteren Gemütern; in dieser Emotion liegt der wahre Gehalt ihres Gefabels von den übersinnlichen Ideen. Hier wurzelt das Ciceronentum der J. H. Meyer und Maler Müller, die Renaissanceerkenntnis Heinses, das Anregertum Moritzens. Hier entwickelt sich die Methode des Nebeneinanders von epischer Aufzählung der Einzelzüge des Kunstwerkes und lyrischem Gefühlsaufschwung. Es ist der Typus der Gemäldebeschreibungen bei Tieck und im „Athenäum“, in A. W. Schlegels „Gemälden“ wie im „Godwi“, in Waiblingers Erzählungen wie in den kunstgeschichtlichen Werken C. F. Rumohrs.

Noch ehe Kant der Zuständigkeit alles Gesetzes in der Kunst die Schranken wies und zugleich mit Sulzers Autorität die letzten angesehenen Nachfahren der bestimmenden Formalästhetik zu Boden streckte, formten sich in Herders Weltanschauung die von Hamann entdeckten neuen Elemente alles Wissens und Schaffens zu den Grundpfeilern eines gewaltigen, Naturalismus und Humanismus verbrückenden Bildungssystems. In diesen hundertarmigen Kreuzweg münden die Probleme und Möglichkeiten, die bei Winckelmann und Shaftesbury entspringen, durch seinen

zwischen Polarität und Synkretismus schwankenden Geist wandern die idealistischen Motive zum klassischen Gipfel.

4. Herder

Hamann hatte die erste Offenbarung des Universalismus empfangen, und von hier aus dem Einzelnen ästhetische Werte verliehen, wie sie dann der Gerstenbergsche Kreis in Literaturbetrachtung und Kritik zur Geltung brachte. Shaftesbury, Winckelmann und seine Epigonen versuchten zuerst das Wechselverhältnis in plotinistische Formen auszuprägen. Herder strebt beide Momente methodisch ineinander zu befestigen, vom universal-Organischen folgerecht zum speziell-Plastischen emporzusteigen und andererseits dogmatische Formen mit bewegter Materie zu erfüllen.

Auch Herder ist eine im Goetheschen Verstande kollektive Persönlichkeit; sein Werk besteht in der Totalität einer Lebensäußerung, nicht in der Objektivität einer zweckerfüllenden Leistung. Sein Erleben ist ein See keimenden Plasmas, das die Samen und Sporen einer jungen Weltliteratur, eines Kosmos von geschichtlicher Erfahrung, eines ganzen Bildungssystems in ungestalteter Form beherbergt. Man läuft Gefahr, die Grenzen dieser geistigen Besitztümer, die in Wahrheit ein homogenes und zu Zeiten harmonisches Sein darstellen, über Gebühr auszudehnen, wenn man sie mit den begrifflichen Mitteln der Spezialwissenschaften beschreibt, die sich aus dieser Einheit von Natur und Seele nachträglich konkretisiert haben — haben doch vielfach erst Herders verwegene Anfänge die jungen Forschungszweige zu der Arbeit angeregt, auf deren Ergebnisse sie sich hätten stützen sollen. Andererseits läßt sich diese Persönlichkeit durch eine Auswicklung ihrer Probleme in die progressive Vielgestaltigkeit des Materials, dem sie das Daseinsrecht geschenkt, nicht annähernd erschöpfen. — Ganz und substanziell wie der persönliche Kern der Intuition, wenn auch zu rastloser Ausgestaltung sich bewegend, ist seine literarische Darstellung vom Rhythmus des lebenden Alls. Deszendenzlehre und Anthropologie, Energetismus und Dynamismus, Palingenesie und Sinnesphysiologie sind symbolische Auslegungen aus zweiter Hand, den Brillen gleichend, durch die sie beob-

achtet werden; ein Spiel mit Potentialitäten, die jene Grund-
äußerung des Klassizismus zerstören, wie sie Herder psycho-
logisch gediegen und unter spezifisch ästhetischem Gesichtswinkel
begründet und gerechtfertigt hat: die Einheit alles Geistigen und
Gegenständlichen im Strome des Lebens. Eine urzeugende Syn-
these von Enthusiasmus und Hingegebenheit, ein Phänomen, zu
dessen Motivierung und dialektischer Gliederung uns auch heute
Begriffe und Unterscheidungen mangeln, das auch uns höchstens
auf dem Umwege einer Paraphrase durch Gleichnis, nicht durch
gerade Demonstration zugänglich ist. Nichts leichter als einen
solchen Kopf mittels kantianischer Begriffe auf hundert Sprüngen
und Folgewidrigkeiten zu ertappen. Auch die systematische Unter-
suchung sieht sich angesichts solcher Aufgaben zur Einkehr in
die Literaturgeschichte bemüßigt; denn nur hier bieten sich die
außerordentlichen Leistungen und Ereignisse in ihrem eigentüm-
lichen Nexus von Tradition der Form und Subjektivität der
freien Schöpfung, von wissenschaftlichem Interesse, ästhetischem
Bedürfnis und religiösem Bekenntnis dar, auf den wir uns als
Gegebenheit und Geistesatsache berufen müssen. Auf der anderen
Seite gebietet das Verlangen nach Entwicklungsperspektive, die
Persönlichkeit nicht nur in der gattungsfremden Besonderheit
ihres eigenen Weltergreifens und Ichbegründens, sondern auch
in der Gegenständlichkeit ihrer kulturellen Aktivität heraufzu-
beschwören. Von Herder gilt, was ihm Lenz im *Pandaemonium*
germanicum nachgesagt hat: er habe „jene Labyrinth mit einem
ebenen Wege durchschnitten, die nur immer um Künste herum,
nie zur Kunst selber führten“¹⁾. Sein Fuß tritt die von Hamann
frisch umgelegte Scholle des Naturalismus, sein Scheitel streift
das Gewölke theologischer Metaphysik. Der Weg vom Organism-
us zur Klassik, den Goethe in göttlicher Selbstsicherheit der
Formfindung und Klarheit der Selbstkritik unbeirrt durchmaß,
bewahrt den Fachgenossen Spaldings und Schlözers nicht vor
Dogmatismus und subjektivistischen Gewaltsamkeiten.

Die ältere Kunstanschauung, die sich ebensowohl an den
Verstand wie an die Illusion des Lesers wendet, trennt eigen-
tümlichen Inhalt und gattungsmäßige Form: Im Allgemeinen haust
die Idee, das Besondere ist sinnlicher Körper. Der Monismus be-

¹⁾ Hg. F. Blel III, 28.

seitigt diese unkritische Zweiheit, die neue Allegorie und Mythologie vergrößern die Bedeutsamkeit des Individuellen. Die auf rationalistischen Schulbänken überlieferte Denkeenergie wird an die bunten Kleider der Erfahrung gewiesen; das ist zunächst eine rein theoretisch ablaufende Erwägung, in der das Einzelne immer „von oben“ erfaßt wird. Herder, von Haus aus Universalist wie Hamann, ist nun der erste methodische Ästhetiker „von unten“. Überall um das Bewegte bemüht und auf die inneren Entfaltungstendenzen des Organischen gerichtet, erhebt er die Frage nach der selbständigen und natürlichen Bildung des Stofflichen zur Gestalt. Hier wird nicht mehr junger Wein in alte Schläuche gefüllt, sondern mit jäher Umstoßung aller pedantisch gehegten Kategorien losgelegt. Er, der im Dichter den ursprünglichen Vollmenschen und im Kinde den Dichter sah, der den Geniefanatimus für das Anfängliche, Werdende auf der Stirne trug, widmete sein Forschen vorerst dem aufsteigenden Ast der Leibniz-Schiller-Humboldtschen Entwicklungskurve; er liebt sich nach dem Ausgangspunkte zu orientieren und wird der Segnungen des Harmonieparadieses erst viel später, durch Zuhilfenahme moralischer Fiktionen teilhaftig.

Ästhetisch gefragt: Wie gelangt Natur zur organischen, d. h. weder begrenzenden noch verallgemeinernden Form? Der Antwort eröffneten sich historisch und prinzipiell zwei Hauptmöglichkeiten: Erstens der Weg des energetischen Prinzips, der vom Cartesianismus über Winckelmann, Hemsterhuis, Sulzer in die antikisierenden Bestrebungen der Epoche mündete und ein Jahrhundert später im Rahmen eines so gut wie materialistischen Weltbildes in Richard Avenarius' „Prinzip des kleinsten Kraftmaßes“ allgemeine Prägung erfahren hat: Größter Reichtum an sinnlichen Erscheinungen unter geringster Anstrengung oder in kürzester Zeit oder in übersichtlichster Ordnung. Zweitens der irrationelle, sich auf den Grundrhythmus alles Lebens berufende, der zwischen bewußter Kraft und unbewußtem Zweck die Brücke des Organischen schlägt, dessen Kontur dann die neue Form ist: Eine der kostbarsten Entdeckungen der Renaissance, die nun bei Haller und Blumenbach, Camper und Sömmerring naturwissenschaftliche Auswertung, bei Herder, Goethe, Moritz plastische Gestaltung, in der „Kritik der Urteilskraft“ analytische Begründung

empfängt und im Schellingschen Ausbau der klassischen Kunstlehre zum allgemeinen Vermittlungsprinzip zwischen Individualität und Totalität wird. Aus dieser Zelle, die die Aktivität des Willens ebensogut einschließt wie die Teleologie des lebendigen Prozesses, baut Herder die neue Welt des neuen Dichters auf. Durch einen produktiven Einfühlungsakt nimmt der Mikrokosmos an der Gesetzmäßigkeit des Ganzen teil, selbstverständlich im Rahmen eines reinen Monismus: Die Natur ist fruchtbare Mutter und geschmackvolle Künstlerin zugleich; das Genie, der Weltenbaumeister des Organischen, ist sowohl stofflicher Trieb, Hervorbringung künstlerischer Materie, als formendes Moment, Ordnung, Proportion, innere Zweckmäßigkeit. Das zunächst Erlebte ist bei Herder freilich das Selbstherrliche und Rücksichtslose der Naturgewalt, zielblind in Aufbau und Zerstörung. Selten gönnt er dem Gedanken Ausführung, daß das also Geschaffene auch unter dem Gesichtswinkel vernünftiger Kausalität betrachtet werden könne — obwohl er diese stets implicite voraussetzt und z. B. an den Produkten der Einbildungskraft betont; gleich Hamann hat er in seiner Sprachtheorie die Möglichkeit eines den Sprachgebilden supponierbaren logischen Zusammenhanges niemals einer konsequenten Erwägung wert befunden. Organische Zweckmäßigkeit bedarf keiner mechanischen Kontrolle. Der Lebensaspekt des Gefühls gerät bei Herder bis in die achtziger Jahre noch nicht in Konflikt mit der Gedankenwelt, teils weil er dieser immer nur in untergeordneter Zweckfunktion, nie in der freien Schönheit systematischen Gestaltens begegnet war, teils weil er in ihr überhaupt nichts dem Empfinden Heterogenes entdecken konnte. Seine ungekrönte Preisschrift „vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele“ unternimmt es, in Ergänzung seiner Sprachphilosophie und der Hamannschen Lehren, den Primat des Empfindens und die intuitionistische Zusammenknüpfung der beiden Funktionen psychologisch zu erhärten.

Von den zwei Verhältnissen zur Natur, der anschmiegenden Hingabe und der trotzigem Bezwingungssucht, liegt Herder gewiß das erstere näher, wenn er auch keineswegs zu harmonischem Hellenismus durchdringt. Er fragt weder nach Ursachen noch nach Zielen der Bewegung. Wie bei Shaftesbury und Hemsterhuis, Montesquieu und Rousseau und später bei Lavater, Jacobi,

dem greisen Goethe sind Bezüge das Wesen der Dinge; im großen Netze haben alle Kräfte, alle Wesenspotenzen aneinander teil: das „metechein“ der Platonischen Ideen, nur daß die Welt der reinen Formen nach Leibnizens Plan als dem Strome des Lebens immanent zu denken ist. Goethe konnte an keinen besseren Lehrmeister geraten als an den wenig älteren universalsten Geist der Zeit, der ihn an seinem eigenen Gang zur Reife und Mannheit rauh, aber hingebend enthusiastisch, bis zur Transfusion sinnlicher Energien, teilnehmen ließ.

Philosophieren und Erkennen ist Leistung des Gefühls und der inneren Erleuchtung. Spinoza, dem XVIII. Jahrhundert der Typus des Dogmatisten, der Philosoph der mystisch-diskursiven Anschauung, wird zum Zeugen für die Identität des Natürlichen und Geistigen bestellt. Kant sieht die Philosophie „mehr im Beschneiden als Treiben üppiger Schößlinge“, Herder läßt sich vom Flusse des Individuellen in ahnungsvolle Weiten treiben und erdichtet aus Vororganischem, Organischem, religiös-Transzendtem ein tätiges Weltganzes. Seine Idee liegt weder im Überweltlichen noch im Übernatürlichen, sondern in einer gewissen Kohärenz von Tatsächlichkeit und Universalgeist. „Das Wort Idee hieß bei den Alten sehr viel; das Wort Idealismus sollte nur die Region der reinsten Ideen bezeichnen. Dann steht es der Realität gewiß nicht entgegen, sondern ist selbst der reichste, der strengste Realismus“¹⁾. — Lodernde Lebens- und Schöpferglut schmelzt die Erkenntnisformen zu flüssigen Massen und macht sie sich wesensgleich. Alles sinkt in ein heraklitisches Chaos und harrt der Gestaltung durch den Genius der inneren Form, der ein Werk der Liebe vollzieht. Solche Notwendigkeit bestimmt das Konkreszieren der Gestalten, so zwar, daß die Schönheitsgesetze der Symmetrie und Proportion in an sich unbewußtem Ablauf verwirklicht werden. Das ist der ästhetische Optimismus Shaftesburys.

Die Natur ist kein geruhames Aposteriori, sondern ein elastisches Kräftesystem — wobei sich Herder kritisch bewußt bleibt, daß dieser Kraftbegriff nur Symbol und Arbeitshypothese ist. Jedes Betrachten ist ein Beziehen von Kräftepunkten; nicht geometrische Verbindung gegebener Orte, sondern bewegliches

¹⁾ Suphan XXI, 167.

Hindurchgleiten. Ein Fließendes kann von vornherein nicht nachgeahmt, nur im gegebenen Ausschnitt durch Vergegenwärtigung des Kräftespieles illusioniert werden. Besonders das 4. Wäldchen handelt von der Disparatheit ästhetischer Regel und tätiger Kraft. Es ist auch der Hauptgegensatz gegen Riedel: Schönheit und Schönheitsgefühl müssen stets ein Werdendes enthalten. Über Winckelmann hinaus wird orientalische Theologie und ägyptische Kunst dem Zusammenhang des historischen Bewußtseins erobert. Gleichzeitig wird die breiteste Basis der Anthropologie, Herders persönlichster Wissenschaft, betreten. Hier hatte sich schon der Beobachtungssinn und Forscherdrang der einsamen Frühzeit ein Tätigkeitsfeld erhofft: „Ein Buch über die menschliche Seele . . .“¹⁾ sollte ja nach dem — etwas allzu pausbäckigen — Jauchzen des Reisejournals die großen Pläne zusammenfassen. Beschränkter Unterscheidungsscharfsinn ist bei ihm im Verein mit tiefstem Eindringen in verschiedene Schaffensbedingungen. Empiristischer Individualismus ist das Korrelat des Universalismus. Verschiedentlich drängt sich die vielseitige Vermittlernatur des Philanthropen vor, der sich gleich Leibniz über seinen Mangel an Zensorgeist beklagt: Ihm gefalle das Meiste, was er lese. Eines herzhaften Nein scheint er oft in aestheticis geradezu unfähig — nicht weil er Mattes begönnernte, sondern weil er gleichsam nach dem Satze von der spezifischen Sinnesenergie alles Poetische anzieht. Hatte sich bis auf seinen Anreger Diderot enzyklopädische Quantitätsgelahrtheit ziemlich ungebrochen behauptet, so macht Herder vollends die Wissenschaft ihrer Idee nach zu einer Form des Lebens, einem Mittel, Erfahrung wirklich zu assimilieren. Je differenzierter einer ist, desto reicheren Wissens bedarf er zur Vollendung seiner Persönlichkeit. Was über dieses innere Bedürfnis hinausgeht, ist Quisquiliënwissen, bestenfalls wertvoll, solange es praktisch ist, wie die Kenntnis der Straßen von London: Sie ist gut, solange man dort ist.

Der Sprache und Mythos erdichtende Genius des ersten Menschen ist immer noch, heute und überall, am Werke²⁾. Sinn-

¹⁾ IV, 368.

²⁾ Die Vorliebe für den Naturmenschen, die von Rousseau und der aufsteigenden Volkspoesie mehr Gestalt als Motiv empfangen hatte, fand auch in der Aufklärung vielfältige Mitschwingung. Schäferliche Erholungs-

lichkeit herrscht in Einbildungskraft und Gedächtnis, Einfühlung knüpft die individuelle Lebensäußerung an die universale. Es gibt keine „eisernen Bretter“ zwischen Materiellem und Immateriallem, keine Kluft zwischen Perzeption und Reflexion. — A. W. Schlegels, des späteren Herderfeindes und Verächters der „Ideen“, Lieblingswerk unter Herders Schriften und dessen geschlossenste Schönheitslehre ist die „Plastik“, zu ergänzen vornehmlich durch die 3. Fragmentsammlung, das polemische 4. Wäldchen und Teil 2 der „Kalligone“. Ausgangspunkt und Pathos gibt der Zorn gegen die Systematik, die die nächsten und fruchtbarsten Vorwürfe „hinwegantikisiert“ hat. Einen Kern und Archimedischen Punkt seiner Ästhetik hatte er schon früher in dem Satze bezeichnet: „Gesicht sieht nur Flächen, Gefühl tastet nur Formen“¹⁾. Physiologische Störungen, von denen ihn Diderot und der Optiker Smith unterrichten, sind ihm Experiment und Wegweiser der Erfahrung, wie bei Lavater und Stilling, Novalis und den Naturphilosophen: Ich muß blind und fühlend werden, um diesen Sinn mit ganzer Seele, nicht Zahlen und Gewichten, erforschen zu können. Eine Sprache, die ein Blinder ersonnen

dichtung lockte nach dem Werkeifer des Tages, idyllische Vergangenheitsverklärung rankte sich aus dem bombastisch-gelehrten Jahrhundert her in bescheidenen Schößlingen fort, in der Lobpreisung des Landlebens berührten sich Männer der verschiedensten Interessen, wie Möser und Merck, Matthisson und Voß, Pestalozzi und Zschokke. In hohem Grade befördernd wirkte auch die Anthropologie und die methodologische Gleichung von Urmensch und Kind in der empiristischen Seelen- und Moralwissenschaft. Über Einflüsse des Winckelmannschen Griechentums s. Walzel, NG 232, 28 f. — Es liegt klar zutage, daß die positiv-moralische Schätzung des ursprünglichen Zustandes, wie sie von Schiller der Konzeption des Naiven und des Sentimentalischen zugrunde gelegt wurde, auf einer Begriffsvermischung beruht. Keine Theorie, die den Urmenschen nach der Ungebrochenheit seiner Affekte und der Freiheit seiner Energieauswirkungen beurteilt und ihn von hier aus sittlich wertet, hat sich der Konsequenz des Immoralismus oder amoralischen Naturalismus mit Fug entziehen können. Herder, der alles Gute noch durch die Vernunft in die Welt gesetzt glaubte, konnte darum die schöne Seele von vornherein nicht vom Standpunkte naiver Seinsmoral, vielmehr nur als Krone strenger Selbstbildung würdigen. Hingegen vermag sein Geniebegriff, immer innerhalb des Ästhetischen, die rücksichtslose Selbstherrlichkeit der schöpferischen Macht mit ordnenden, zweckmäßigen Kräften zu verbinden.

¹⁾ IV, 443. Vgl. VIII, 5 f. und öfters.

hätte — welche Gegenständlichkeit! Herder selbst gehört dem auditiven und dem motorischen Vorstellungstypus an: „Es ist alles so Blick bei euch“, erkannte er mit dem Scharfblick des Andersgearteten an Goethe. Rousseau bezeichnet den Tastsinn als den wichtigsten, Condillac als den philosophischesten der Sinne. Addison, Diderot wissen ihn zu schätzen wie der von Plastikstudien ausgehende Hemsterhuis¹⁾. Nicht umsonst ist Gefühl das Homonymon für die haptische Empfindung wie für die allgemeine Emotion der Seele. Das Auge ist der kälteste der Sinne. Töricht und vermessen ist es, aus flächenhaften Schattenrissen menschlicher Gesichter auf Seelisches zu schließen. Im Zustand innigster Gegenstandsnahe verläuft die Jugend des Menschen und die Kindheit der Völker. Sie sehen noch nicht, sie erkennen noch nicht. Mit klaren Zeichen wie Personen machen die Dinge der Außenwelt sich ihrem Fühlen verständlich; nur so erleben sie Unendlichkeit, während ihr Auge stets in einem kontinuierlichen und begrenzten Gesichtsfeld gefangen bleibt. Worte sind figürlich. Die motorisch-plastische Haltung, die überall zum Nachbilden und Nacheifern lockt, führt vom Bild zum Gebilde und vernimmt den eigentümlichen Atem jedes Gegenstandes.

Herder hat diese Energie nicht so sehr zu affektiver Lebenssteigerung und ästhetischem Selbstgenuß geschult als vielmehr zum spezifischen Werkzeug seines größten Unternehmens. Er betrachtet kollektivistisch wie Addison und Blackwell, er vereinigt die Erfahrungsgebiete der Mallet und Marigny, Du Halde und Kämpfer, Montesquieu und Goguet, Mably und Winckelmann. Volk ist noch kein individueller Organismus wie später bei Burke und Gentz, Adam Müller und Schleiermacher, aber auch nicht mehr der schwachdenkendste Teil der Gemeinschaft wie bei Lessing. Gegenüber den Rambach und Hausen, Pütter und Klüber ist sein Verfahren immerhin deskriptiv, nach seinem eigenen Ausdrucke „materiell“. Unbedingt folgt er dem Leitfaden des Goetheschen „Ableitens“ oder der „Analogie der Natur“. Läßt sich in der Vergangenheit eine bestimmte Tendenz der Erscheinungsabfolge beobachten, so darf man die gewonnene Linie unter Beibehaltung der Bewegungsart und -richtung ins Zukünftige

¹⁾ S. F. Bulle, „F. Hemsterhuis u. d. Irrationalismus d. XVIII. Jhs.“, Jena 1911, 83 Anm.

fortsetzen; darauf allein beruht alle Orientierung und Zielerkenntnis. Herder war subjektiv durchaus berechtigt, die Teleologie, die er ja für ein bestimmendes Moment ansah, abzuweisen. Wo er selbst Endzwecke ansetzt, sind es nicht äußere Zielbestimmungen, sondern Tendenzen, die sich aus der Organisation des Wesens ergeben. So liegt es in der Natur des Menschen, nach Vernunft zu streben.

„Die Gänse, die das Kapitoll retteten, waren eben sowohl die Schutzgötter Roms, als der Mut des Camillus, das Zögern des Fabius oder ihr Jupiter Stator. In der Naturwelt gehört alles zusammen, was zusammen und in einander wirkt, pflanzend, erhaltend oder zerstörend; in der Naturwelt der Geschichte nicht minder. . . . Bei dieser Betrachtung verschwindet alle sinnlose Willkür. . . . Die einzige philosophische Art, eine Geschichte anzuschauen, ist diese; alle denkenden Geister haben sie auch unwissend geübet“¹⁾. Derselbe Gott, der die Natur durchwaltet, wirkt auch in der Geschichte.

Es liegt auf der Hand, daß hier der psychologische Faktor unberücksichtigt bleibt. Freilich, die heutige Antinomie zwischen Psychologismus und Metaphysik in der Geschichtsphilosophie beschwerte Herder so wenig wie der ganze Antagonismus von Natur- und Geisteswissenschaft. Um praktische Beherrschung der Erscheinungszusammenhänge im Sinne Comtes war es ihm nirgends zu tun. Er ist nichts als Schilderer der Natur und sucht weder Entstehungsvorgänge mechanisch zu erklären noch bestimmende Kräfte zu entschleiern. Das Leben, nicht das Bewußtsein ist das Grundrätsel dieser Welt. In der Kette der organischen Differenzierungen klafft kein tieferer Riß — von späterem dogmatischem, sich eben daher selbst ausscheidendem Flickwerk abgesehen. Aber die Arten sind fest, der Stufenbau der Lebewesen von unveränderlichen Verhältnissen. Von *generatio spontanea* keine Spur. Der aufrechte Gang entspringt einem gegebenen Artunterschied und wird nicht etwan aus neu eingeführten Kräften erklärt. Die den Menschen auszeichnende Fähigkeit des freien Verknüpfens, des Begriffes, wird durch die Vernunft motiviert²⁾, die

¹⁾ XIV, 199 f.

²⁾ Diese aber ist rein immanent zu fassen und demnach so wenig angeboren oder gottverliehen wie nur die apriorischen Anschauungsformen

durch die Sprache — jene erste Erzieherin und Gesellerin — geweckt wird. Sie veredelt unsere Triebe, verfeinert unsere Gewohnheiten, differenziert unsere Bedürfnisse; sie macht uns mitleidig und anschniegsm. Im Rahmen der fixen — nicht phylogenetischen, das heiße: den Begriff der Art folgerecht aufhebenden — Ordnung des Lebensreiches geht dies alles nicht über die Beschreibung des Biologischen hinaus. Eine Reihe Hckelscher Thesen findet sich schon in den „Ideen“, teils als Einfälle und Analogien vermerkt, teils als Bilder und Gleichnisse formuliert. Auch das biogenetische „Gesetz“.

Der Optimismus des Naturalisten findet auch dem Kulturproblem eine einfache und zuversichtliche Lösung. Alle Entwicklung bedeutet einen Fortschritt, einmal zur vollkommeneren Bestimmungsgemheit, sozusagen zur gebteren Organbeherrschung des Naturproduktes, andererseits zur höheren Glückseligkeit, die mit der vollkommeneren Zweckerfüllung des Geschöpfes verbunden ist. Natur und Kultur, Instinkt und Vernunft sind durch natürlichen Ursprung verkettet, das Widerspiel von Freiheit und Notwendigkeit gelangt an jeder Stelle der Menschheitsgeschichte, nicht erst wie beim Rezensenten Kant asymptotisch in unendlicher Zukunft, als Fiktion und Postulat, zur Versöhnung. Das gelegentliche Dazwischentreten der außerweltlichen Gottheit, z. B. bei Begründung der Vernunft oder Entstehung der Sprache, vermag in dieser Grundanschauung nur vorübergehende Kollisionen herbeizuführen. Restlos vom Schauen geleitet, verschmäht Herder die wissenschaftliche Aufgabe, dasselbe in Begriffe zu münzen und zu konsistenteren Formen zu verarbeiten wie ein Hegel. Lieber führt er Begriffe und Kräfte unmittelbar und synthetisch ein und unterwirft sie im Weiteren schlechthin den Gesetzen des natürlichen Geschehens. — Die Anfänge der modernen Geschichtschreibung im XVI. Jahrhundert sind bestimmten religiösen Anregungen zu verdanken. Auf Grund eines neuen, den

Kants: „Theoretisch und praktisch ist Vernunft nichts als etwas Vernommenes, eine gelernte Proportion und Richtung der Ideen und Kräfte, zu welcher der Mensch nach seiner Organisation und Lebensweise gebildet worden. Eine Vernunft der Engel kennen wir nicht: so wenig als wir den innern Zustand eines tiefern Geschöpfes unter uns innig einsehen; die Vernunft des Menschen ist menschlich“ (XIII, 145).

Menschen erhöhenden und das Göttliche verweltlichenden Lebensgefühls war ein Sebastian Franck aus der mittelalterlichen Armut — chronikalische Stoffhäufung einerseits, zerknirschte Ergebung in eine allweise Vorsehung anderseits — zu einer Geschichtsauffassung voll menschlicher Würde und gotterfüllter Wirklichkeit emporgestiegen. Herder, der in dieser Richtung weiterschreitet, ist der erste, der dem Geschehen immanierende Ideen verfolgt, ohne in apriorische Konstruktion oder teleologische Dogmatik zu verfallen. Dem Überbiologischen der Kultur methodisch abgewandt und die Probleme der Religionsphilosophie vornehmlich mit den frisch geschärften Werkzeugen der Philologie, Anthropologie, Psychologie erforschend, ist der Historiker Herder viel weniger Protestant als Kant oder Hegel. Er gründet eben keine Disziplin und keine Schule, sondern ein Ethos, das die Befreiung von der Einseitigkeit hier Rousseaus dort Schölzers mit der Wegbereitung des klassischen Humanismus vermählt, und eine Lebensform, reiner als bei Lavater, großzügiger als bei Hamann, männlicher als bei Jacobi.

Die Milde weltmännisch-geselliger Moral, Toleranz und Sympathie, Shaftesburys Religion der Menschenliebe, beglänzt auch Herders Persönlichkeit. Theolog von Jugend auf, aber nach einem Worte Jacobis „von Beruf, nicht von Profession“, entwickelt er den Titanismus des Naturumarmers zu der Gemütsheiterkeit des ethischen Einheitsgedankens, der das Geleitwort Iselins zur Tat macht: „Die Menschen sind für einander geschaffen; belehre deinen Nächsten, oder ertrage ihn.“ — In Weimar amalgamiert sich Herders Naturalismus mit den plastischen Energien reiferer Kultur. Goethe wirkt in den ersten Jahren befeuernd und verstraffend zugleich. Herder begreift, daß bei der Lage der Dinge alles Heil des Universalismus nunmehr von der formenden Kraft, von der Strenge des bildenden Prinzips abhängt. Daher seine schroffe Haltung gegen Lavater und Jacobi. Von der alten Verstandesfeindschaft abrückend, gibt er nun auch die Einheit von Empfinden und Erkennen preis. Und vielfach bricht ein rhetorischer Synkretismus durch, der in seinem Schwanken zwischen pantheistischem Spinozismus und Atheismus, seinem Tasten zwischen esoterischer und exoterischer Ausdrucksweise mitunter des alten Friedrich Schlegel würdig wäre. Die eigentliche Charme des

Pietismus früherer Tage, wie sie sich Claudius und Lavater bewahrt hatten, ist hier verloren. Die Spinozaschrift behandelt die göttlichen Dinge denn doch reichlich profan. Den religiösen Zug im Spinoza nachzuweisen, hat mehr dem noch jüngst als Mechanisten und Atheisten Verschiedenen lebendige Kräfte und saftige Naturanschauung abgewonnen (und zugetragen) als die Tiefe religiösen Lebens gefördert. Der Beifall Goethes kann darüber nicht täuschen, daß hier nicht bloß Neuland erobert, daß auch Kostbares an Affektwerten und Innerlichkeit hingegeben werden mußte, um die prachtvollere Einheit des klassischen Menschentums aufzurichten. (Wir werden Typen des Überganges im zweiten Teil des folgenden Kapitels zu zergliedern haben.) Jedes Kraftquäntchen wird hier dem moralischen Ideale der Selbsterziehung und Selbstvollendung zugeführt. Das große Heidentum der Klassik mit seiner Gleichgewogenheit des äußeren und inneren Sinnes macht der Epoche einseitig gesteigerten Emotionslebens den Garaus, indem es ihre edleren Kräfte anzieht und zu neuen Göttern weist, die schwächeren abschnürt und in tödende Stagnation treibt. Und als der Individualismus des Gefühls im romantischen Universalismus wieder zu strotzender Jugend erblühte, da war er durch die große Umwertung des Jahrhundertendes zum Träger rein ästhetischer Motive geworden. Ende und neuer Anfang ist hier Schleiermacher, der letzte Totengräber des Pietismus, zugleich aller echten (nicht mehr moralisierenden und noch nicht ästhetisierenden) Religiosität und alles psychologischen Christentums, der Prophet der ästhetisierenden Persönlichkeitsreligion und des aristokratischen Individualismus.

III. Kapitel

Formen und Formeln der Geniezeit

1. Das Ethos des Naturmenschen

Durch Herders Abrundung und Auswertung des Universalismus erhält der Individualismus festen Boden und damit die Schwungkraft zu konfliktlosem, sieghaft elementarem Ausdruck. Allerdings bringt der weimarische Weltbürger alsbald auch gewisse Tendenzen in Fluß, die die Bewegung, im Verein mit ihrem eigenen Über-Enthusiasmus und Über-Mut, zu einer Krisis stempeln und sie im weiteren Verlaufe notwendig über sich selbst hinausdrängen. Von einem Einfluß auf die verwegenen Vorwärtstürmenden kann dabei nicht viel die Rede sein. Sie sind grundsätzlich Eigene. Auch in der Geschichte der Kunstformen liegt hier der befreiende Anfang. Nicht darauf kommt es an, daß der Sturm und Drang rasch vertobte und die geschmähte Aufklärung das Feld zu neuem Kampf behauptete. Vielmehr darauf, daß jener kurze Rausch ewige Schönheiten und originale Lebensgefühle erzeugt, diese in ihrer Kunst meist nur Entlehntes oder vergänglich Aktuelles zu einem Höchstwert an Tüchtigkeit und Nutzen gedrillt hat. Dem Unsichtbaren aber gehören die großen Räume der Geschichte.

Der junge Klinger ist der suchende Mensch im Kampfe mit der zivilisatorischen Mechanik. Sein Fordern gilt dem Natürlichen. Liegt dieses auf seiten der organisierten Gemeinschaft oder des ringenden Einzelnen? Gewaltsam löst sich die Generation vom lange treulich fortgeerbten Ideenknoten der Alten. Voll trotzigem Freiheitsglaubens in Weltanschauung und Moral reckt sie die Fäuste gegen ein Zeitalter, dem die Sozialisierbarkeit und Leistungsfähigkeit seelischer Qualitäten Maß und Richtschnur gewor-

den ist. Jeder trägt seinen Dämon in sich und folgt ihm blindlings: „Es trägt Verstand und rechter Sinn mit wenig Kunst sich selber vor.“ Leidenschaft und Kampfgebärde zerbricht alle Form, verscheucht alle Besinnung zu stilisiertem Ausdruck. Die Werther und Läufer leben dem Pfahlbürger ihren Naturüberschwang und ihre konventionsledige Leidenschaft handgreiflich vor. Diese literarische Figur wird Kulturtypus, wie denn überall Propheten des Natürlichem, die im Grunde weltfremde Theoretiker sind, ihr monomanes Wesen treiben. Kastengeist und Rigorismus wird häufig, kein Jünglingsherz trägt mehr Verlangen nach der Reputation einer gepflegten Ehrenbrust, die weniger Talent als Charakter birgt. Über Sittlichkeit und Religion hat jeder selbst zu urteilen, aber nicht nach der gemeingültigen Methode des disziplinierten Hausverstandes, sondern nach dem individuellen Bedürfnisse seiner Seele. Entgegen dem phrasenprotzigen Bardentum und der antikisierenden Einfalt der älteren Idylle knüpft der ganze, traditionsbefreite Mensch sein Streben an das Heute mit seinem Hunger und seiner Eitelkeit. Im Niedrigsten und Elendsten wird die Individualität geachtet. Die stupide Mädchenerziehung, der Eheschacher und die Verwandteninzucht, die Hohlheit des Familiendekorums, die Knechtung des Bauernstandes, die brutale Mißhandlung der ledigen Mutter — (das aufgeklärte Geschlecht bestrafte die Verhehlung natürlicher Schwangerschaft mit dem Tode) — findet beredete Ankläger.

Gefühl bedeutet sowohl eine Reaktion als auch eine Synthese. Es kehrt der Ordnung, die die Welt zur Schule macht, derb den Rücken. Nach der methodischen Kräftezersplitterung des analytischen Verfahrens gibt es konzentrierte Innerlichkeit, die in den Dingen Ausdrucksformen ergreift. Und es faßt die gesamten Seelenvermögen in sich zusammen, ohne in seinem Verhältnis zur Außenwelt Erscheinung und Wesen, Form und Inhalt, Physisches und Psychisches gewissenhaft sondern zu müssen. Es ist ebenso universal wie erdhaf, aber immer seinem antiintellektuellen Ursprung getreu. Die Wirklichkeit wird beobachtet und neu hervorgebracht, ihre Gegenstände mit Seele erfüllt und einer umfassenden Natur einverleibt. Es bearbeitet die Welt nicht schrittweise und am Zügel grundsätzlicher Fragestellungen, sondern umfaßt und durchdringt sein Ding in der Summe seiner

Wirkungsweisen und Wirkungsmöglichkeiten. Lenz trennt Gefühl von Empfindung: Gefühl ist das Organ der schönen Künste, Empfindung das der schönen Wissenschaften. Gefühl ist sinnliche und unmittelbare Erregung unseres Affektlebens, Empfindung ruft erst gleichsam von innen heraus, durch Vermittlung von Gedankenketten und Erinnerungskomplexen, Lust und Weh hervor. Gefühl ist tätige, bildende Kraft, Empfindung hingebungsvolle Feinheit des Nacherlebens, Reflexion und Selbstbespiegelung; und wir sehen die Persönlichkeiten der Sturm- und Drangzeit wesentlich zwischen dem „aktiven“ und dem „passiven“ Genie (Jean Paul) schwanken.

„Newton und Copernicus, die Gotteswerke nachmaßen, haben den Schöpfer weniger gerühmt, als der Greis, der sich in seinem Sonnenstrahl wärmt, und hinaufseufzt, bis er die Hand siehet, die sein kaltes Haupt erquickt!“¹⁾ Die Wissenschaft ist solchen Köpfen immer ein langer, unermöglicher Umweg zum heißen Erleben, das Schreiben ein trauriger Ersatz der Tat. Die von Poiretscher (vielleicht auch Pascalscher) Religiosität befruchteten Inspirationswissenschaften der Bonnet und Lavater überholen Historismus und Induktion. Alle finden Berserkerworte wider Tintenfische und Vernunftpolitiker, wider Zunftkritik und Katheder; Erziehung zum Erlebnis ist die erste Pflicht des Unterrichts, die Schule hat das Lernen zu lehren. „Indem der Deutsche schreiben muß, um Professor zu werden,“ klagt Justus Möser, „geht der Engländer zur See, um Erfahrungen zu sammeln“²⁾. Von vielen gilt das Wort Brentanos über Heinse: „Er hat viel klassischer gelebt als gedichtet“³⁾. — Letzterer erlebt in Italien den klassischen Begriff der Renaissance mit ihrem uomo universale. Die Manon Lescaut macht Schule. Man berauscht sich andererseits an dem etwas ästhetisch, süßlich berührenden Menschentum der Goldsmith und Richardson, der Herrnhuter und Freimaurer. Nach Popes bekanntem Satze muß der Mensch der eigentliche Gegenstand menschlicher Kunst und Erkenntnis werden. Der Sturm und Drang hat diese Forderung im äußersten Maße erfüllt. Das Persönlichkeitsideal wird Träger einer neuen, ästhetischen Bildung.

¹⁾ Lenz, Hg. F. Blei, II, 464.

²⁾ DLD 122, 18.

³⁾ An Arnim: 18. 3. 1806.

Auch alles Wissen muß lebendiges Glied in der Kette der Motive werden. Jeder sammle so viel, als sein Geist in Freiheit beherrschen kann; anders als in der umfassend rezeptiven, grenzenlos stoffhungrigen Romantik wird hier dem besonderen Verwertungsbedürfnisse, der persönlichen Aktivität weiteste Rücksicht getragen. Schrankenmüdes Kraftmenschentum äußert sich in dem hemmungslosen Begehren nach Suveränität der Phantasie und Inspiration, spiegelt sich in dem glühenden Lyrismus Hamannscher Hieroglyphen, ohne objektives Gestaltungsgesetz, ohne Streben nach Schönheit¹⁾. Das Ethos tragischer Konflikterlebnisse durchwühlt diese Menschen, die als Schöpfer vorab dem Drama, dem farbensatten Genrestück oder der monologischen Charaktertragödie, sich zuwenden. Auch hierin sind die Vorläufer des jungen Schiller mehr als Naturalisten. Noch eine Spanne leben anakreontische Motive und Rokokoformen fort, vom Knaben Goethe erst mit Erlebnisgehalt durchtränkt, dann gutmütig geduldet, von Lenz als Putz und Arabeske ironisiert. Immer gleich wütig aber schäumt der „rheinische Most“ wider Aufklärung und blümerante Sentimentalität. Im Ganzen ist jedoch der allgemeine Naturbegriff, der bei Rousseau noch antithetisch betont und vorzüglich durch Negation bestimmt ist, hier bereits aus positivster Gestaltung des Hamann-Herderschen Organismus erwachsen.

Auch die selbstbewußten Genies fühlen sich ganz als Teil der wirkenden Kraft, blind im tätigen Gestalten. Man muß Genie sein, d. h. in allem existieren und an allem teilnehmen, als Künstler oder als Philosoph. In dieser höchsten Daseinsform webt das natürliche Kräftespiel des Einzelnen mit der Urkraft einer ersten Schöpfung. Manchen durchbebt freilich der Widerstreit zwischen Naivität und wühlendem Manneswillen, wie ihn der Eingangsmonolog von Lenzens unglücklichem „Engländer“ ausspricht: Alles in der Natur folgt seinem Triebe. Der Mensch aber

¹⁾ Die Tiefe dieses Einschnittes möge aus der Charakteristik eines Franzosen erhellen, der solche Haltung von da an in der gesamten Folgezeit lebendig findet: „Du Werther et du Oëtz aux drames de Hauptmann, tous les héros du roman et du théâtre allemand sont des ‚surhommes‘ en guerre avec les choses et les gens qui les ‚limitent‘. L'incompris et l'incomprise sont les types par excellence de la poésie de nos voisins“: Reynaud, „Histoire générale de l'influence française en Allemagne“, Paris 1914, 368.

reflektiert und zerstört die Einheit von Sinnlichkeit und Handeln; ein übergeschnapptes Animal, wirft er seine scheinbare Willensfreiheit zwischen Vorstellung und Tat: der Grundzwist (vor der rigoristischen Prägung) zwischen Sinnlichem und Sittlichem und der stärkste Ansporn der naturalistischen Harmonieethik.

Die vom Individualismus aus religiösen Zusammenhängen übernommene Selbstbeobachtung, in Tagebüchern und Briefen, Magazinen und sektiererischen Zirkeln systematisch betrieben, wird ein vorzügliches Mittel zur Naturerkenntnis, Gefühlserkenntnis. Je klarer das Schau-in-dich, desto gewisser findet man die individuellen Charaktere außer sich. Physiognomik und Pathognomik, Mimik und Völkerkunde entsprechen dem Bedürfnis nach praktischer Psychologie, selbstredend unter Absetzung des rationalen Seelenbegriffes. Nicht statische Fixierung erfaßt den Ablauf der organischen Lebenserscheinungen, sondern nur die schmiegsame Reaktionsbereitschaft des ganzen Menschen. In Hyperbeln und Interjektionen tobt sich ein Ringen nach großem Stil aus, dem noch keine Differenzierung des Auges, nur die Greifbewegung des sehndend ausgestreckten Armes Genüge tut. Einfühlung in die Ursprünge des Geistes ist auch hier die Losung. Die Beobachtungen über die Sitten primitiver Völker, von Montaigne und Sidney bis zu Michaelis und Lowth, die Reiseberichte der Guys und Choiseul-Gouffier treffen Liebhaber und Deuter. Blackwell und die neue Archäologie rütteln die Philologie, die nach Vossens Wort allgemach in einem formalen Zitieren zitatenreicher Zitate einzuschlummern drohte, zu volkskundlichen und kulturgeschichtlichen Gesichtspunkten empor und tragen wertvolle Bausteine zur Kuppel des Neohumanismus herbei (J. M. Gesner, Heyne, Ernesti, Hemsterhuis). Die poetische „Raitkunst“ des Aristoteles wird verachtet, mag auch Lessings Autorität die schroffsten Angriffe hintanhalten. Die Kritik ist ungelehrt und unzüfftig, sie will weder theoretisch urteilen noch erklärend bevormunden. Auch Winckelmann ist ihnen Hekuba.

Die Geniebewegung verbindet eine gewisse Engländererei mit einer ausgesprochenen Gallophobie, die die ganze neuere Ästhetik mit polemischem Pathos färbt. Sie mag durch Rousseaus und Diderots Darstellung der verrotteten Gesellschaftsverhältnisse des Pariser Lebens mitverursacht sein. Auch die reifere Lehrhaftigkeit

lenkte ja hierher ein, kehrte wie Hermes und Hippel zu den deutschen Lokalverhältnissen zurück und beförderte damit das Erziehungsideal der Möser und Klinger, das in diesem Punkte auch von der finsternen Satire des „Julchen Grünthal“ oder des „Siegfried von Lindenberg“ Unterstützung erhielt. Was konnte vollends diesen Jünglingen hassenswerter sein als die Etikette der „discipline sociale“? Mit richtigem Instinkt sah der junge Individualismus in der morbiden Sozialkultur des Westens seinen tödlichen Feind. Die junge Universität Straßburg vereinigte, außer den bekannten Führern, Männer von urwüchsigem Stammescharakter und zäher Heimatliebe wie Weyland und J. J. Oberlin, Engelbach und Jung-Stilling. Nationaler Geist wehte in der Bardenstadt Göttingen wie in Frankfurt und Wetzlar, Darmstadt und Münster, Magdeburg und Hannover. In Möser's Gegenschrift wider Friedrich II. empört sich die biedere Entschlossenheit, sich schlicht zur eigenen Veredlung und Vervollkommnung emporzuarbeiten, der zornige Widerspruch gegen das kalte, automatische Ungeheuer; daneben die Liebe zum wuchernden Realismus der deutschen Kunst, gegenüber einer Formensteifheit, die unter allem überquellenden Reichtum nur für Ayrenhoffs „Postzug“ eine kärgliche Anerkennung erübrigte.

2. Genie

Das Widerspiel zwischen altersschwacher Formenüberlieferung und voraussetzungsloser Gehaltsästhetik, zwischen der dahinschwindenden Alleinherrschaft der Vernunft und der wachsenden Geltung des organisch-Natürlichen gewinnt im Bedeutungswandel des älteren Geschmacks- und des jüngeren Geniebegriffes ein treues Abbild. Die Gottschedzeit würdigt Genie und Geschmack gleichwertig als *analogia rationis*, die Schule Baumgartens verrechnet sie als Größen, die sich in begrifflicher Hinsicht diametral unterscheiden und psychologisch ergänzen. Die genaueren Bestimmungen entnimmt man mit Vorliebe dem Dubos, Trublet, Fontenelle. Bei Sulzer besteht das Genie bereits in einer Allweltgeschicklichkeit, einer günstigen Allgemeinveranlagung, die nur durch ordnende Kräfte kontrolliert und nach objektiven Schönheitsgesetzen geläutert werden muß. Und Mendelssohn setzt

den Tenor auf das Unvergleichbare, Regellose der Naturkraft: Formkunst und Geschmacksurteil seien zwar unerlässlich zur Hervorbringung des Schönen — als welches eben Gesetzmäßigkeit und notwendige Funktion unserer Organisation ist —, setzen aber eine unmittelbare, stoff erzeugende Energie voraus . . . Lessings Genie ist göttlicher Funke und natürliche Kraft, wohl aber der Entwicklung und Ausbildung fähig, ja bedürftig. Es achtet eo ipso die Bedingungen der Kunstform, die sich zum Teil freilich nach ihm richten; darum ist es ein geborener Kunstrichter. Lessings Hochachtung des Ausdrucksmäßigen und seiner empirischen Regeln verweilt lieber bei den Grenzen als bei den unerschöpften Tiefen des Genialen; das ist ein Zug der Zeit, die die Kunst nicht als elementare Erlebnisäußerung, sondern als Mittel zur Erregung von Lustgefühlen betrachtet; die den Zuschauer zum unumgänglichen Faktor jeder Theorie macht; der Aufklärer kennt keinen Begnadungsdünkel und keine Verachtung der Vielzuvielen; Lessingsche Polemik hat die winzigsten Wichte auf die Nachwelt gebracht. Daß das Genie auf kürzerem Wege zu den Ergebnissen des Denkens gelangen könne, dünkte ihm widersinnig; er konnte eben den Instinkt als solchen nicht positiv bewerten — wie z. B. nach Leibniz und den Wolffianern aller musikalische Genuß auf einem unbewußten Zählen beruht. So ist das Genie zwar ein ausgezeichnetes, unersetzliches Wesen, bleibt aber in die Schranken wohlwogener Absichten und die Schweite nachmessenden Normalbewußtseins festgebannt. Es ist zu jedermanns Bildung da, es kann von jedem ehrlichen Manne geprüft und widerlegt werden.

In der Welt des Organischen treten wir aus dem Bereiche einer Stoff und Ordnung sondernden Prinzipienlehre in die lebendige Analogie der schaffenden Natur. Der Begriff des Genialen verschiebt sich nun vom Können und Wirken zum Vermögen und Wesen, und dann vom regellosen und blinden zum im weitesten Sinne notwendigen, ereignisartigen Hervorbringen. Dem ästhetischen Monismus ist die Natur ja nicht nur die unendlich fruchtbare Mutter, die unerschöpflichen Stoffmassen das Dasein schenkt, sondern zugleich die subtile Künstlerin, die zweckmäßigen und schönen Gebilden Gestalt gibt. Die Zweckmäßigkeit, ehemals auf bestimmte Zwecksetzungen, in Sonderheit auf

das Verhältnis zum Aufnehmenden bezogen, wird nun auf das weltweite Kräftespiel alles Geschehens visiert. Wie die Natur lange bildend ist, ehe sie schön sein kann, steht das innere Gesetz des Wachstums weit über allen grundsätzlichen Einschränkungen und Formbedürfnissen. Genial sein heißt Urkraft sein, heißt zweckmäßig schaffen ohne zu fragen wozu, heißt in blindem Gehorsam schaffen und nicht fragen was, heißt sinnliches Leben gebären und nicht wissen wie. Genial sein heißt original sein. Hier ist ein vom Durchschnitt spezifisch Unterschiedenes, eine Natur in zweiter Potenz, ein Göttliches.

Young hatte dies in schroffsten Gegensatz zur Nachahmung stellen gelehrt, zur Nachahmung der Alten oder der Natur. Alles Große ist urwüchsig und pflanzenhaft. Nicht der eifert dem Homer nach, der Bilder aus der „Ilias“ kopiert, sondern der sich die Wirkungsweise seiner Phantasie zu eigen macht¹⁾; und diese läßt sich nur bewundern und erraffen, nicht lehren oder erklären. Gelehrsamkeit ist erborgt, Genie Eigentum und wahre „Weisheit“; es kann jeder Regel entbehren, so wenig es sie bekämpft; es ist nicht Unbeschriebenheit einer kindlichen Seele, sondern männliche Fähigkeit, mit dem Herzen zu lernen. „Was verstehen wir meistens unter dem Genie als das Vermögen, große Dinge ohne diejenigen Mittel auszurichten, die man insgemein für notwendig zu diesem Zwecke hält? Das Genie ist von einem guten Verstand wie der Zauberer von einem guten Baumeister unterschieden; jenes erhebt sein Gebäude durch unsichtbare Mittel, dieser durch den kunstmäßigen Gebrauch gewöhnlicher Werkzeuge“²⁾. Feurige Einbildungskraft besitzt also die Wirkungen eines tiefen, immanenten Verstandes, wie bei Gerard, dessen Essai Erfindungsgabe und Imagination feiert. Gerard ist ein unmittelbarer Anreger Kants.

Richten wir den Blick auf das engere Lager des seiner kritischen Vollendung zustrebenden Rationalismus! Dieser von so anderen Motiven geleitete Fortschritt eilt auf seinen Wegen ganz verwandten Ergebnissen entgegen. Die neu aufgestellten Gesetze

¹⁾ Ähnlich wie in der „Kritik der Urteilskraft“, Hg. Schubert-Rosenkranz, S. 146: Nachfolge nicht Nachahmung.

²⁾ „E. Youngs Gedanken über die Originalkomposition in einem Schreiben an Sam. Richardson“, Lietzmann Nr. 60, 15.

werden immer nach dem Abstrakteren, Latitudinarischen hin korrigiert. Ähnlich war das Jahrhundert von der katechisierten Sittenlehre der Thomasianischen Zeit zur Gesellschaftsmoral der Wolffianer und der Wohlfahrtslehre der Engländer, zur im weitesten Sinne anthropologischen Haltung des Spinozismus, endlich zur metaphysischen Menschheitsethik fortgeschritten. Ebenso kämpfte sich das geometrische Denken aus den Rezepten der spätbarocken und pseudoklassizistischen Poetik über die empirisch beabsichtigte Analyse Baumgartens und die psychologischen Induktionen Lessings, über Flögelsche „Erfindungskünste“ und Eberhardsche Kompilationen, über Sulzerschen Rigorismus und antikisierende Engherzigkeit zur transzendentalen Schönheitslehre Kants empor. Vom Praktischen freilich wird in dieser Entwicklung immer weiter abgerückt, die Bedingung des ästhetischen Genießens in immer allgemeineren Formen umschrieben. Lessing hatte die Norm in das Getümmel des Tages gerufen, immer voll Tendenz, voll Liebe und Haß. Im Gehege des Akademischen wurde die Ästhetik verträglich und nachgiebig; bestimmende Gesetze des Schaffens aufzustellen vermied sie wohlweislich. Was Wunder, daß jugendlicher Inspirationsstolz die Ergebnisse der strengen Forschung einholen oder vorwegnehmen zu können sich vermaß, wenn er die Wissenschaft im Kampfe mit den heiklen irrationalen Gegenständen bald resignieren und Kompromisse schließen, bald seine eigenen Intuitionen durch mühselige Kritik bestätigen sah.

Wohl der kritischste Kopf vor Kant ist der Leipziger Arzt und Physiologe Ernst Platner. (Seine spätere Kant-Polemik und neue Geschmackslehre liegen hier außer Betracht; ebenso sein aufklärerischer Unwillen über die „klassische Sprachverderberei“ Herder-Hamanns — wie ja auch Kant vom Katheder seines Anthropologiekollegs über die „polnische“ Reimlosigkeit und chimärische Rührseligkeit Klopstocks und den „orientalischen“ Wirrwarr Hamanns loszog.) Nach Platner machen große Entdeckungen und heiße Liebe zur Natur den Dichter. An Stelle der bewußten oder unterbewußten Perzeptionen treten Gefühls-erregungen als Anstoß zum Schaffen. Nichts mehr vom Zweck, einen Zuhörer zu ergötzen! Die treibende Unruhe des Künstlers wird durch ästhetische Zeichen ausgedrückt und so gestillt. Auf

solchem Boden muß zunächst eine Gehaltsästhetik erwachsen, wie bei Kant: „Phantasie, im genaueren Sinne des Wortes, ist dasjenige Vermögen der Vorstellungskraft, mittels dessen sie bildliche Ideen hat, welche nicht gegenwärtig sind den Sinnen“¹⁾. Allgemeine Schönheitsgesetze sind Pedantereien. Genie sein heißt ein höherer Mensch sein, heißt weiter sehen und tiefer Anteil nehmen als der Durchschnitt²⁾. Wo die englischen Assoziationspsychologen das Genie in eine außerordentliche Verknüpfungs- und Beziehungsfähigkeit setzen und die abgezogenen Intensitätsgrößen seiner Vorstellungen als solche betrachten, würdigt Platner die erhöhte Gesamttätigkeit im schöpferischen Menschen; ein Standpunkt, der wieder die neue Schätzung des Gefühlsvermögens befördern mußte.

In diesen Zusammenhang gehört auch die Lehrtätigkeit des jüngeren Kant, dessen Werkstatt seit der Herausgabe der erhaltenen Skripten³⁾ über seine logischen, anthropologischen, metaphysischen Vorlesungen weit in seine Frühzeit hinein unserem Blicke eröffnet ist. Zwischen ästhetischem und Geschmacksurteil, zwischen angenehm und schön wird schon hier strenge unterschieden. Gleich den Burke und Webb, die das Schöne, Erhabene, Naive, Tragische durch die physiologischen Reaktionen zu definieren suchen, arbeitet er vielfach mit primären Erfahrungsregeln und praktischen Maximen, die er dann in der kritischen Zeit analysiert und auf ihre apriorischen Voraussetzungen geprüft hat. Diesen Weg von der praktischen Tatsache („Dieses und dieses Verhältnis ist schön“) zur kritischen Feststellung („Ein in solcher Weise bestimmter Vorstellungsaufbau erregt mein Wohlgefallen“) ist manche Untersuchung gegangen. Die meisten Zeitgenossen aber drängte der eingewurzelte

¹⁾ „Phil. Aphorismen“ I, 272.

²⁾ Vgl. E. Bergmann, „E. Platner und die Kunstphilosophie des XVIII. Jahrhunderts“, Leipzig 1913, 102f. Über die Beziehungen zu Leibniz 77 ff. — Auch Sulzer gelangt von der bekannten Cartesianischen Auffassung her zu ähnlicher Formulierung: „Allgemeine Theorie der schönen Künste“, 4 Bde., 2. Aufl., Leipzig 1792, II, 363 ff. Man solle sich nicht scheuen, das Genie in die Steigerung einer tierischen Fähigkeit zu setzen; die Tiere hätten in der Tat etwas Genieartiges.

³⁾ O. Schlapp, „Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der Kritik der Urteilskraft“, Göttingen 1901. Vgl. Kant-Studien X, 185 ff.

Gegensatz zwischen innen und außen und ein uneindämmbares Kausalitätsbedürfnis auch gegenüber der ästhetischen Regung in immer neue konstruktive Vermittlungsfiktionen zwischen Kräfte-spiel und außenweltlicher Proportion.

Um indes das Verhältnis Kants zu der Generation ausreichend motivieren zu können, müssen wir schon an dieser Stelle einen Ausblick in die „Kritik der Urteilskraft“ versuchen: Gegenstand derselben ist eine Kritik, die die Beziehung des Verstandes zur Einbildungskraft in gegebenen Vorstellungen unter Regeln bringt, d. h. hinsichtlich ihrer Bedingungen untersucht. Kant wendet sich also an das psychische Vermögen selbst, wo die eigentliche Kunstkritik, die nur empirische Regeln sucht, es mit den Produkten als solchen zu tun hat.

Das Geschmacksurteil ist autonom und irrationell: nicht aus Beweisgründen gezogen, sondern lediglich auf die Reflexion des Subjektes über seine Zustände gegründet. Ästhetische Kultur kann deshalb nur durch Kunstwerke erzeugt und fortgepflanzt werden. Aber de gustibus non est disputandum, sed litigandum: Undemonstrierbarkeit schließt Allgemeinverbindlichkeit nicht aus. Diese Allgemeingültigkeit, die das Geschmacksurteil mit dem logischen teilt, entspringt einer Reflexion über die Form des Gegenstandes; und wer über diese, ohne Rücksicht auf einen Begriff, Lust empfindet, hat Anspruch auf jedermanns Beistimmung, weil seine Lust auf einer allgemeinen Bedingung der reflektierenden Urteile beruht, nämlich auf der zweckmäßigen Übereinstimmung eines Gegenstandes mit dem Verhältnis der Erkenntniskräfte unter sich. Hier wird jedoch weder ein Erkenntnisprinzip für den Verstand noch ein praktisches für den Willen geliefert. „Die ästhetische Urteilskraft ist also ein besonderes Vermögen, Dinge nach einer Regel, aber nicht nach Begriffen zu beurteilen“¹⁾. Wie die Lust zwischen dem Erkenntnis- und dem Begehungsvermögen, so steht die Urteilskraft zwischen Vernunft und Verstand. Aus Begriffen aber, und das ist das Wesentliche, kann Lust oder Unlust nie entspringen. Das sind inkommensurable Größen.

Die wissenschaftliche Gesamteinstellung des Philosophen läßt ihn naturgemäß auch die Wirksamkeit des Genies an einem inhaltlichen Momente, den Ideen, werten. Mit welchem Scharfsinn

¹⁾ K d U, 36.

Kant in diesem Problem jeden absoluten Parallelismus vermieden, mit welcher hellseherischer Genauigkeit er die Selbständigkeit des Kunstwerkes in den minutiösesten Abgrenzungsfragen unangetastet gelassen hat, wird an Hand der „ästhetischen Ideen“ in späterem Zusammenhange darzulegen sein. Er beschreibt es als eine Haupteigenschaft des Genies, „daß es, wie es sein Produkt zu Stande bringe, selbst nicht wissenschaftlich anzeigen könne, sondern daß es als Natur die Regel gebe, und daher der Urheber eines Produkts, welches er seinem Genie verdankt, selbst nicht weiß, wie sich in ihm die Ideen dazu herbei finden, auch es nicht in seiner Gewalt hat, dergleichen nach Belieben oder planmäßig auszudenken und anderen in Vorschriften mitzuteilen, die sie in den Stand setzen, gleichmäßige Produkte hervorzubringen . . .“¹⁾ Zwischen Original und Nachahmung gibt es keine Brücke!

Wie gewissenhaft Kant von der notwendigen Ergänzung des Hervorbringenden durch das Ordnende dachte, hat er öfter energisch bekannt. „Ob zwar mechanische und schöne Kunst, die erste als bloße Kunst des Fleißes und der Erlernung, die zweite als die des Genies, sehr von einander unterschieden sind, so gibt es doch keine schöne Kunst, in welcher nicht etwas Mechanisches, welches nach Regeln gefaßt und befolgt werden kann, und also etwas Schulgerechtes die wesentliche Bedingung der Kunst ausmache. Denn etwas muß dabei als Zweck gedacht werden, sonst kann man ihr Produkt gar keiner Kunst zuschreiben, es wäre ein bloßes Produkt des Zufalls. Um aber einen Zweck ins Werk zu richten, dazu werden bestimmte Regeln erfordert, von denen man sich nicht frei sprechen darf“²⁾. Wir verzeichnen diesen gleich mehreren anderen polemischen Stellen nicht eben glücklichen, dualisierenden Passus als Beleg für die Tendenz des philosophischen Betrachters, der bei jedem Anlasse vor den „seichten Köpfen“ warnt, die die Regeln verschmähen. Haben nicht eben diese seichten Köpfe als die ersten die Autonomie des Geschmacksurteils und die Unangemessenheit jedes Begriffes zum Lustgefühl vertreten? Der Regelhaß als solcher ist Schuljungenrevolte, von harmlosen Mitläufern auf die Spitze getrieben, eine Begleiterscheinung der tieferen Erneuerung. . . . Doch man muß

¹⁾ S. 177.

²⁾ S. 179 f.

die Signatur der Aufklärung im Auge behalten, um das Unerhörte des neuen Jargons von Größenwahnsinn und Traditionsverachtung zu ermessen. Das Pathos des ästhetischen Kulturbegriffes zu durchschauen, fehlten dem Philosophen so gut wie alle Mittel. Der letzte Ursprung seiner Abneigung aber liegt — wie bei Lichtenberg — offenbar in den Anmaßungen des Inspirationsstolzes auf wissenschaftlichem und philosophischem Gebiete: Nicht Bürger oder Lenz, sondern der Historiker Herder, der Naturforscher Lavater, der Philosoph Jacobi forderten die demutvolle Sachlichkeit zu eiferndem Zorn und kaltem Hohn heraus. —

Sinnlichkeit und prinzipielle Forderung stoßen vorzüglich in der Persönlichkeit Hemsterhuis' zusammen, des eigentlichen Mittlers zwischen rationeller und irrationeller, antikisierender und empiristischer Kunstanschauung. Gleich Winckelmann und dem Grafen Caylus sieht dieser arbiter elegantiarum sein Schönheitsideal in der griechischen Plastik verwirklicht und erhebt diese zur Norm; mit Shaftesbury durchschaut er — wenigstens hier und dort — auch die moralischen Voraussetzungen solcher Kunst. Staunen und Enthusiasmus erfüllen auch seine Seele. Während aber Winckelmann die göttliche Majestät des Schönen die freiere Rede erstickt und ihn an ehrfürchtige Ciceronendienste fesselt, bemächtigt sich Hemsterhuis mutig einer mathematisch präzisen Formel und konstruiert zwischen einem Maximum der Wirkung und einem Minimum der Hemmung ein Optimum der Schönheit. Dieses verschiedentlich erprobte Verfahren bedeutet geradezu den typischen Versuch, ein exaktes Schönheitsgesetz zu formulieren . . . Sein Ausgangspunkt freilich liegt in der Empirie¹⁾; von den Engländern lernt er die Verwertung des Experimentes. Seine Kunstpsychologie zielt auf Erlebniseinheit, aber die Übermacht des analytischen Bedürfnisses führt über die, transzendente Prägung hinaus. Im Grunde genommen, greift er wohl erst der Deutung und Veranschaulichung halber zur Konstruktion, doch weiß er dann weder den gleichnismäßigen Charakter seiner Spekulationen gebührend zu wahren noch das Ideengefüge der lebendigen Gestalt harmonisch einzupassen. Im Bestreben, subjektives Vorstellungsspiel und gegenständliche Verhältnisse kon-

¹⁾ Vgl. A. Funder, „Die Ästhetik des Frans Hemsterhuis und ihre historischen Beziehungen“, Bonn 1913, 8 ff. 85.

struktiv aufeinander abzustimmen, verstrickt er sich in die Konflikte des Shaftesburyschen Weltbildes, dessen eigentümliche, ethisch-ästhetische Zwischenbegriffe auch ihn in die metaphysische Schönheitslehre hinüberziehen. Naturgemäß ist der aus dem Bereiche praktischer Erfahrung kommende Kenner hier viel weniger zu Hause als der von vornherein konsequent kombinierende Metaphysiker. — Auch in Sachen der schöpferischen Funktion werden rationelle und irrationelle, aktive und passive Verhaltensweisen zusammengeworfen. Naturgehorsam und freieste Besonnenheit treten in Parallelismus, wie bei Moritz, wie bei den Romantikern. Mit diesen verglichen, handelt es sich aber bei Hemsterhuis noch um ein Stadium unvollkommener Verschmelzung, indem die historische Schwerkraft des begrifflichen Apparates noch nicht von der Anschauung und Einfühlung ausgeglichen und überwölbt ist, indem er noch volens nolens dem Systemzwang, der Danaidenqual des Warum verfällt, während der Romantiker bewußt zur Ausdeutung des rein erfaßten Instinktiven schreitet, in freier Gestaltung System und Dialektik über das Erlebnis stülpt.

Der Sturm und Drang nun, der — vorab gilt das von Lenz — ebenfalls von Dubos' *réflexions critiques* angeregt ist, vereinigt das Notwendigkeitsprinzip mit seiner wilden Gier nach Stoff und Körper. Sein Kulturbegriff stellt den schöpferischen Menschen an die Spitze der gesellschaftlichen Ordnung, läßt ihn geradezu als ihren Endzweck erscheinen. Dem Genie eignet das Durch-dringen, Durch-und-durch-sehen. Es existiert frei schöpferisch, aber es folgt dem Naturgesetz und schafft notwendig; es ist ein Teil der weltbewegenden Kraft und deshalb unbedingt zweckmäßig; es ist eine höhere Daseinsform, dem bloßen Talente unzugänglich; es ist, so führen die „physiognomischen Fragmente“ aus, Sehen und Fühlen, „ein großes Maß lebendigen Sinnes für die Charakteristik der Natur, das man sich nicht geben kann“¹⁾. Keine Fertigkeit, sondern Disposition, vorgezogener Geist; zugleich das allerbekannteste und das unbeschreiblichste Ding, weder lehrbar noch lernbar, unnachahmlich, unableitbar, unbegreiflich; es ist „Apparition“, die Harfe des Weltsehers, in seinem eigenen Werke lebend, ohne Motiv, ohne Willen, ohne Zweck: „Offenbarer der Majestät aller Dinge, und ihres Verhältnisses zum

¹⁾ „J. C. Lavaters Physiognomik“, 4 Tle., Wien 1829, IV, 123.

ewigen Quell und Ziel aller Dinge“¹⁾. Entgegen Kant wird ihm auch in der Wissenschaft, die doch nun alles Andere sein will als Mathematik, bedingungslos gehuldigt. Und wie im 17. Literaturbrief ein Genie nur von einem Genie entzündet zu werden vermag, kann nur Natur Natur ansprechen, Genie Genie verstehen, ohne doch seinesgleichen zu suchen; „Blitzblick der schnell gespannten Seele“, schickt es von seinem Auge einen „ausfließenden“ Lichtstrahl aus. Konfliktlos frönt es seinem Tatendrange; es kann, was es will, und will, was es kann — wie schmerzlich hat Lenz um dieses Glück gerungen! In früher Seelenkrankheit hatte er sich dem Aristoteles genaht, den Dubos und den Marmontel, den Batteux, den Baumgarten, den Meier studiert. In seinem mühsam erkämpften Gleichmut überfiel ihn der „Macbeth“; jetzt spürte er den Frühlingssturm an allen Fasern zerren: „daß die Regelmacher alle nur an der Hülle gehangen, und den Geist nicht gekannt hatten, der sie belebte . . . daß der Geist, wo er ist, sich Hülle nehmen kann, und nie von dem verkannt wird, dem er hörbar ist . . . daß hundert gegen einen nur die Hülle kennen, nur die Hülle lieben. Aber die Hülle ist tot, und sie glauben sie nur zu lieben, weil man ihnen gesagt hat, sie ist schön. Der Geist, der in ihr webt, spricht ihnen nie“²⁾. Schon im Rhythmus dröhnt die Posaune der Zeit: Fühle, was du fühlen machen willst! Es gibt nur einen Unterricht: Erleben und erleben lassen. Die Antinomien zwischen Kunst und Leben werden hier wesenlos.

3. Sturm-und-Drang-Stil

Dieser vollkommene Triumph der Erfahrung hat sein jubelndes Freiluftleben in mehreren stilistischen Varianten ausgeprägt, deren Verschiedenheiten nicht zu unterschätzen sind. Das Strukturprinzip des organischen Kunstwerkes steht in den „Anmerkungen übers Theater“: „Der wahre Dichter verbindet nicht in seiner Einbildungskraft, wie es ihm gefällt, was die Herren die schöne Natur zu nennen belieben, was aber, mit ihrer Erlaubnis, nichts als die verfehlte Natur ist. Er nimmt Standpunkt — und dann muß er

¹⁾ IV, 86.

²⁾ II, 467 f.

so verbinden“¹⁾). Illusionsbedingungen werden nach Naturalistenart bagatellisiert, an gewissen Punkten der Nachahmungslehre, die doch selbst das Rokoko angesteckt hatte, praktisch festgehalten.

Das Streben nach Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, wie es sich — schon von Marivaux und La Chaussée vorbereitet, vorzüglich aber Wirkung des *filis naturel* und der *contes moraux* — an Diderot, an Marmontel, an Mercier, immer mittelbar an Rousseau geknüpft hatte, wurde bei Gleim und der jüngeren Anakreontik zu einer Maxime des Ungeschminkten ausgebildet, die aus Ossian und den Fragmenten, aus Volkslied und Bänkelsang Naivität zu schöpfen beflissen war. Diese Entwicklung leitet von Schieblers burschikoser, immer wieder ins Parodistische umschlagender Romanze, von Löwen und Raspe, Zachariä und Geißler zur ersten Ballade Bürgers und zur klobigen Wucht des kraftgenialischen Schubart. Dieser, weniger reich in der Anschauung als ungeziert und lebendig im Zupacken, draufgängerisch und keck in der Äußerung eines jähnen Temperamentes: Da ist das „schwängere Mädchen (nachts beim Sternenlicht auf ihrer Mutter Grab)“ und der „Fluch des Vaternörders, eine Romanze“; banale Orgelrhythmen neben dem keuchenden Räubertrotz des „Kapliedes“ oder der „Fürstengruft“, daneben Klänge grausamer alter Todesgesänge, die mittels spätbarocker Verwesungsgreuel und Grabeschauer oder des aufklärerischen Zahlenrespektes („... 30.000 neue Toten stehen jetzo vor Gericht“) „vor die Andacht des gemeinsten Mannes zu sorgen haben“. — Auch Bürger ist von derbsinnlichem, grobem, hitzigem Realismus, der Forderung des Substantiellen, Natürlichen durch seine Schlagworte Volkstümlichkeit, simple Komposition, Idealität eigensinnigsten Nachdruck leihend, treu unterstützt von einem schlagfertigen, kraftstrotzenden Talente. Sein Herzensausguß über Volkspoesie im „Deutschen Museum“ ist ein Teil der üppigen Saat, die der Ossian-Aufsatz (wie später sein Zwillingsbruder „von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst“) im deutschen Norden geweckt hatte. Geradezu lehrreich hingegen ist es, wie die Einfalt und selbstsichere Klarheit dieses Empirikers vor der begrifflichen Begründung rat- und hilflos versagt: Dem fruchtbaren praktischen Naturalismus der Genietage steht in der Zeit der Göttinger Professur (seit 1784)

¹⁾ I, 230.

eine Betätigung gegenüber, die — nach Janentzkys gründlicher Untersuchung¹⁾ — wüste Kompilation und hastiges Plagiat aus Sulzer, Blair, Riedel, Mendelssohn, Adelung, Eberhard, Heydenreich u. a. m., im „Lehrbuch der Ästhetik“ auch eine verschwenderische Benützung der „Kritik der Urteilskraft“, am Ende noch Lessings darstellt. Der im Glanze des lebendig Bewegten mutig zu springen gewohnt war, taumelt eben im geometrischen Raume von Kante zu Kante. —

Calderon, Shakespeare, Goldoni verdrängen die alten Patriarchen. Lenz erlebt wie Hamann die Poesie des alten Testaments. F. L. Schröders Hamburger Bühne wird ein mächtiges Sprachrohr des neuen Stils. Rein technisch steht der Realismus in ausgezeichnetem Werte. Lenz schätzt den Karikaturenmalers zehnmal höher als den idealischen; denn die Genauigkeit und Wahrheit des Individuellen erfordere weit mehr Fleiß und Kunst, denn die Freskoabstraktheit flügelverzierter Phantome. Man bedient sich nun des Details mit unbefangener Selbstverständlichkeit, die zum Teil durch die neuen Vorbilder innigsten Miterlebens, zum Teil durch die jungen Ansätze echter Beobachtungswissenschaft bestärkt wird. Grundsätzlich schätzt man die psychische Grundlage des Weltbildes vor ihrer Ausmünzung zur besonderen Kunstform. Gerstenberg war im Allgemeinen Illusionist, Hamann und Herder schlechte Formbeherrscher, im Drama — bei aller Anlage zu Selbststreit und Willensspaltung — geradezu Laien gewesen. Mengs läßt einmal seinen Raffael sagen: „Es kann ein Größerer kommen, aber keiner, der wie ich empfindet.“ So würde ihn der Sturm und Drang, auch wenn er ohne Hände geboren wäre, als größten Meister feiern. Leider zu wenig anhaltend ist der straffende Einfluß Lessings auf Leisewitz und auf Klinger. Glücklichere Schule macht die Methode des Spaziergängers: Lenz, Heinse, Klinger meistern den kurzen Essai über ideelle und praktische Themen, Möser bürgert die künstlerische Skizze in der Wissenschaft ein, Maler Müller vertritt einen entsprechenden Typus der Landschaftsschilderung. Die geistreichen Extrakte Gerstenbergs und seiner Verwandten finden im prächtigen Jahrgang 1772 der „Frankfurter gelehrten Anzeigen“ darstellerische Vollendung. Gelehrte zeichnen künstlerische Bilder

¹⁾ Chr. Janentzky, „Bürgers Ästhetik“, Berlin 1909.

alten Völkerlebens; der eigentlich antike Homer ersteht den Deutschen und neben ihm tritt Shakespeare. Nirgends Abstraktion, in jedem Einzelnen Lokal- und Zeitgeist: „Hier ist kein Dichter! ist Schöpfer! ist Geschichte der Welt!“ Gegen Popes Kritik und Wielands Noten wird tumultuarisch Einspruch erhoben, Lenzens Übersetzung der „verlorenen Liebesmüh“ mit ihrer Eindeutschung der Wortspiele und Clownszenen lauter Beifall gezollt. Kein Esprit, keine Eleganz, keine Sulzerische Prosa, kein Krubsacius und kein Ramdohr beirren die biedere Offenherzigkeit, die sich an die älteste, ihr am unverfälschtesten erscheinende Epoche heftet, die dem Zusammenhange ihres historischen Bewußtseins noch ergreifbar ist: Dürer, Luther, Hutten, Hans Sachs.

Der eigentliche hohe Stil der Sturm-und-Drangdichtung ist universalistisch gegründet und darum bestenfalls mit dem sogenannten Expressionismus zu vergleichen, keineswegs mit dem Naturalismus des XIX. Jahrhunderts, dieser Blüte polytechnischer Betriebsamkeit. Jäh entfesselte Spontaneität, bis zum Subjektivismus gesteigert, macht sich zum Maß der Dinge. Die Einfühlung sucht den Gegenstand nicht als Verleiblichung einer Idee, sondern als Wertakzent einer individuellen Beziehung. Nicht aufzeichnende oder deutende Bildlichkeit wird erstrebt, sondern Bewältigung vorhandener Willensspannungen. Lenz verrät expressionistische Neigungen schon in dem Lakonismus seines „kupierten Stils“. Neben Elementen der breit anschwellenden jung-Goetheschen Hymnik herrscht da die mit feinstem motorischen Instinkte erfaßte Wirkungspotenz, die latente Energiebereitschaft im Kern des Gegenstandes. Hier enthüllt ein skurriles Gebilde die Zweischnidigkeit jedes Denkaktes, dort führt ein originelles Wortspiel in den Dämmerchein des innigsten Spracherlebnisses, dann wieder schiebt ein stockendes Absetzen alles Bemühen um bildliche Gestaltung als eitel und hoffnungslos beiseite und zerreißt den Majaschleier des schönen Scheins, wie Jean Paul, wie Kleist. Alles im heißen Jugendtempo der Leidenschaft und in Bewegtheit des ganzen Menschen, ohne Dialektik, ohne Geistreichelei, langatmig und doch wesentlich.

Sowohl der organische Naturalismus als auch die Kunst von heute ergeben sich der Darstellung der das Individuum bestimmenden Kräfte. Beide verzichten auf alle Mittel der Reproduk-

tion und suchen ihre Illusion im Dynamischen, nicht im Plastischen. Man hat dem Impressionismus die kirschroten Schatten, dem Naturalismus die graublaue Fleischfarbe als Abbildung unmittelbarer Wahrnehmung zugute gehalten; aber weder Publikum noch Künstler machen den Anspruch, daß die mongolischen Gesichter, die schematischen Finger und Zehen, die plattgewalzten Leiber und die perspektivlosen Vexierlinien des Expressionismus Tatbestand sinnlicher Wahrnehmung, auch nur einer Halluzination, eines Traumes gewesen seien: Der Expressionismus gibt sich als eine „zerebrale“ Kunst; er stellt in wagemutigem Wesentlichkeitsoptimismus Energiekonstellationen dar — wie der Naturalismus der Stürmer und Dränger die zwecksetzende, zweckerfüllende Triebkraft des ewigen Flusses im Einzelfalle andeutet; er faßt die Form als ein Herausfallen aus der Flucht der Dinge, aber er klammert sich nicht an die materiellen Haltepunkte der Metamorphose, verfolgt nicht einen bestimmten Ablauf von Glied zu Glied, sondern forscht nach dem durchlaufenden Aktionsgesetze. Auch die Form des Expressionismus ist weder rhythmische Phase noch transitorisches Moment; er vernachlässigt Ausdruck und Antlitz und konzentriert sich gleichsam auf die prinzipielle Aktivität des Animalischen. So charakterisiert zum Beispiel die Plastik eines Schlittschuhläufers oder einer Ringkämpfergruppe die Person nur so weit, als es der Ausdruck der Spannungen in den geometrischen Lageverhältnissen erheischt: Alle Flächen, alle Gliedachsen sind sorgfältig gegen einander abgewogen; die Glieder selbst aber sind vierkantige, geschweifte Quader, der Kopf eine Art Rhomboeder, dessen Neigungswinkel den spezifischen Anstrengungsimpuls ausdrückt. — So hat mutatis mutandis Lenz im „neuen Menoza“ die Pose des senil gewordenen Gesellschaftstieres und daneben den modischen Übermenschen, den Snob, gezeichnet; so verweilt Heinse im Rahmen eines impressionistischen Gemäldes bei einem pointillierten, mit geradezu paradoxer Schärfe festgebannten Gegenstande, der uns gleich einem Hoffmannschen Automaten aus anderer Sphäre angrinst. Der Ausdruck ist in einer Hinsicht unbeholfen und in anderer überraschend suggestiv. Der ausholende Satzbau wird in Hamannscher Weise zerstückelt, der Rhythmus dem Kontur geopfert, das zerstreute Licht des Tages in einen Scheinwerferkegel gesammelt.

Naiv, zuversichtlich leuchten die Züge der vollblütigen Zeit im Antlitze J. G. Forsters. Vor dem Mainzer Klubbisten und Pariser Revolutionär ragt uns die Lichtgestalt des Siebzehnjährigen auf, der, einer aufklärerischen Schulbildung entlaufen, in die Ozeane zweier Hemisphären schweift, überall von staunender Schaulust begeistert, überall von weichem Gemüte gelenkt, sammelnd und suchend. Geniedrang ist die Art der Fuß- und Entdeckungsreisen, wo die Aufklärung Gesundbrunnen ausmitteln oder Güter suchen geht. Die Reisebücher der Messerschmitt, Simon Pallas, H. M. Marcard finden nach Gattung und Stil Publikum und Nachahmer. Von hier führen Wege Heinses und Moritzens aus. Hier ist ein Zusammentragen von Knospenreif und Blütenstaub, von bislang unbekanntem oder unberührtem Zauberdingen; eine Weite des Blicks, die bei Forster behende über historische Erfahrungsfelder gleitet und Herdersche Entwicklungsideen fortträumt, die unerschrocken der Forschung und „freien Fortschreitung“ (Fr. Schlegel) dient, die über eine sonst vor Goethe unerreichte Meisterschaft im Beschreiben verfügt. Er lebt zwischen schwärmerischer Naturanbetung und leidenschaftlicher Verehrung großer Menschen, warm im Schauen und andächtig im Denken. Alles Andere als Büchermensch und überall nur die Analogie zum Lebendigen aufnehmend, macht er sich erst durch die Naturschönheit für künstlerischen Genuß empfänglich. Bei Winckelmann und Lessing geschult, begegnet er Schiller in der Strenge des antiken Harmoniebegriffes, in der hohen Auffassung von Menschenwürde nicht Menschenglück. Mit Lenz und Heinse fordert er umfassende Einfühlung mittels irrationaler Kräfte. Engere Kategorien der äußeren Form, Proportion und Silbenmaß sind ihm sekundär; Nachahmung und technisches Kennertum verachtet der Universalist als Handwerk und Zunft. Das Griechentum, von dem er freilich wenig kennt, ist ihm höchste Kunst, doch mit Idee und Freiheit hat er sich lieber politisch auseinandergesetzt. Aus der Natur war er zur Kunst gekommen, und aus dem Ethos der symmetrischen Kunstformen sah er sich wieder ins Praktische, in die Symmetrie der demokratischen Gemeinschaftsform zurückgeworfen. Das Ästhetische war ihm schlechtweg Erhöhung der Vitalität, nicht differenzierende Gestaltung des Lebens. Den rigoristischen Pflichtbegriff ertrug er nur in einer sinnenfreudigen Umdeutung, ähn-

lich wie später Schleiermacher das Sittengesetz zum Naturgesetz auslegte. Noch vereint sein Idealismus Freiheit mit Gleichheit, die er auch theoretisch, aus dem Gang und dem Ziel der Geschichte ableitet. Recht und schlecht, wahr und irrig aber hängen von der Zeit und den Verhältnissen ab und tragen an jedem Orte ihr besonderes Kleid. Dies konnte niemand gründlicher erfahren haben als Forster. —

Der ältere Heinse hat nach den Zerrbildern der L. Ph. Hahn und Gerstenberg, Klinger und Leisewitz die ersten historischen Gemälde der Renaissancekultur in Deutschland geschaffen. Seine Konzeption war das Ergebnis einer eigentümlichen Entwicklung, die ihn aus der Gefolgschaft „Vater Gleims“, d. h. aus der pointierten Epigrammatik seiner Sinngedichte, aus der graziösen Kleinkunst mythologiefreudiger Anakreontik, auf dem historischen Boden Roms zu einer großzügigen Kunst- und Moralanschauung reifen ließ¹⁾. Gesteigerte Sinnlichkeit schwillt hier zur wahren Lebensorgie. Ein unerhörter Reichtum an Beobachtungen und Impressionen füllt seine Tagebücher, die Torsi seiner Romane bersten unter den Massen der Materie, die durch ein Temperament gesehen, aber nicht gestaltet, nicht geordnet ist. Da wird Kunstgeschichte und Harmonielehre, Schachspiel und Arzneiwissenschaft doziert; da geht die lässige Erzählung ins Dramatische über, um die Gespräche einer Tischgesellschaft knapper, drastischer mitzuteilen; dann folgen wieder fachmännische Abhandlungen über Symphonik und Kirchenmusik, als Intermezzi werden Opernakte eingeschoben.

Noch als wielandisierender Jüngling hatte er aus zytherischer Beschaulichkeit heraus nach Wirklichkeit, naturalistischer Wahrscheinlichkeit gerufen. Reiche Erfahrung hieß ihn diesen Weg entschlossen weiterschreiten. „Darstellen überhaupt heißt Merkmale von etwas geben, wodurch es der Seele gegenwärtig wird“²⁾. Das nämliche Prinzip verkündet der erste der Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie; Sinneseindrücke sind überall die ersten Bewegter der Seele. Das Genie läßt er in den „musikalischen Dialogen“ — gegen Baumgarten und Helvetius — immer wieder

¹⁾ W. Brecht, „Heinse und der ästhetische Immoralismus“, Berlin 1911, bes. 51 ff.

²⁾ WW, Hg. Schüddekopf, V, 109.

als rätselhafte Hervorbringungskraft bezeichnen; es wisse, was jedermann verborgen ist, und entdecke von niemandem Geahntes. Schönheit sei etwas Allgemeines, der Charakter müsse individuell sein; das Individuelle aber lasse sich so wenig wie Gold ableiten. „Die besten Merkmale sind diejenigen, welche den besondern Charakter einer Sache bezeichnen; denn eben dadurch wird sie der Seele am gegenwärtigsten“; auch Homers Ajax und Odysseus sind durchaus individuell und „das Höchste aller Kunst besteht in dem von allem Andern Unterscheidenden, Individuellen, Täuschenden; nicht gerad' in der Vollkommenheit der Formen, Farben, Töne, Worte, Harmonie und Schönheit derselben“¹⁾. Der Künstler braucht vor allem Anderen Welt- und Lebenserfahrung. Auf die reelle Gefühlsstärke kommt es auch in der Kunst an; man empfindet kein Werk der schönen Kunst, solange man nicht ein Stück Natur mit gleicher Innigkeit empfunden hat, und dieses in seiner gewachsenen Einzigartigkeit, ohne Reflexion auf ein Formprinzip. Alle Kunst ist menschlich und nicht griechisch!

Voll sonniger Unbefangenheit liest der Stürmer und Dränger die Naturschönheit im Einzelnen und Kleinsten. Je dreister an irgend einer besonderen Stelle dem Strome des Lebendigen die Energie abgewonnen wird, desto näher ist uns mit dem Gegenstande die Idee aller Schöpfung. Die Kunst kann und soll hier verschwinden und nur die dargestellte Sache vor die Seele kommen. Und mit welcher eindringender Darstellungsmeisterschaft stellt Heinse zum Beispiel die strahlende Erscheinung des Überweibes Hildegard von Hohenthal mit seinen potenzierten Sinnen und seinem suggestiven Willen unmittelbar vor den Leser hin, ohne ein Epitheton des Geistigen, in der reinen vegetativen Schönheit seiner Universalpersönlichkeit.

Heinse, der Entdecker Rubens', hat die Malerei von dem Winckelmannschen Dogma der Linienplastik, das doch noch Köpfe wie J. G. Forster beherrschte, befreit. Ursprünglich hatte er sich in umgekehrter Richtung die allerweitesten Ziele gesteckt. Sein Rousseau, der Held des ersten der „musikalischen Dialogen“, hatte — nicht ganz historisch — die Musik unter Zurücksetzung der Melodie auf die unmittelbare Wirkung von Konsonanz und Dissonanz beschränken gelehrt: einen Irrationalismus, wie er dann

¹⁾ V, 110f.

in E. Th. A. Hoffmanns sensueller Überreizbarkeit zu allgemeiner theoretischer Empörung wider alle gliedernde Motivkunst gedieh — (der praktische Klassizismus in Hoffmanns musikalischer Kunstübung und -beurteilung freilich gehört auf ein eigenes Blatt); diese Momente sind dem Menschen, dem schon das Klirren des Fensters und das Knistern des Herdes Märchen zuraunt und spukhafte Gestalten gesellt, etwas viel zu Intellektuelles, ein unbefugtes, aufdringliches Mittel, das sich zwischen Töne und Seele schiebt; er verschmäh't jede Fuge und zieht nur alles in den magischen Lichtkreis seines dämonischen Blickes . . . Auch Heine wahrt sich in dieser Hinsicht unbedingte Freiheit; er trinkt die glühenden Farbensymphonien in durstigen Zügen, fühlt sich eines Schoßes mit Wind- und Wolkengeistern und lacht dem „Wohlustauge“ Morgenstern brüderlich entgegen. Alle Metapher weicht hier mythischer Verpersönlichung und überpsychologischer Stilisierung. Hölderlin, den der Umgang mit dem „herrlichen alten Mann“ oft erquickte, schrieb nachträglich über seine „Hymne an die Göttin der Harmonie“ die Heinesche Hyperbel: „Urania, die glänzende Jungfrau, hält mit ihrem Zaubergürtel das Weltall in tobendem Entzücken zusammen.“

Über Beobachtung und Eindrucksfähigkeit hinaus umarmt Heine stürmisch in heißer Aktivität die lebendigen Kräfte¹⁾. Wenn er den Rheinfall bei Schaffhausen betrachtet, schwelgt er in den absoluten Potenzen der Naturscheinungen, fühlt sich vom Sturze mitgerissen und vom sprühenden Gischregen gepeitscht; bald schließt er in rührungsvoller Hingabe an das dynamisch Erhabene die Augen, bald pointilliert er einen Tropfen. Die eigentliche Bildnertätigkeit des Naturbetrachters ist immer rege, aber ohne die Willkür des Fichtemenschen. Die Stimmung ist genialischer als jene versonnene Beobachterfreude des Naturphilosophen, mit der ein Hülsen auf seiner Schweizer Reise den Rheinfall gemustert hat²⁾. Eher gemahnt sie an die Treuherzigkeit,

¹⁾ Eine neue Charakteristik gibt in diskutablen Zusammenhänge El. Kriegelstein, Preußische Jahrbücher 176/II (Mai 1919), 158 ff. Unter den Aktiven, auf praktische Lebensgestaltung Gerichteteten, bringt ihn Hel. Stöcker in Gegenüberstellung zu Wackenroder: „Zur Kunstanschauung des XVIII. Jahrhunderts. Von Winckelmann bis zu Wackenroder“, Berlin 1904, 23.

²⁾ „Naturbetrachtungen auf einer Reise durch die Schweiz“, Athenäum III, 1.

mit der Brentano, gleichsam in ein Goldfischlein hineinschlüpfend, in seinem süßen Radlaufmärchen dem Bingener Strom aus fortwährend wechselnden, im Inneren der bewegten Dinge gelegenen Standpunkten die zartesten Geheimnisse ablockt. Solcher Impressionismus ist schlechthin höchste Erlebnisintensität, immer revolutionär und dem Bestande der eigenen Form gefährlich. Er bestimmt Heines Stellung zur Ästhetik, Religion, Wissenschaft, Moral: Es ist seine Weltanschauung, sein Heidentum (das schon bei Eichendorff¹⁾ zelotischen Anklagen begegnete). Seine — gelegentlich geradezu pathetische — Innigkeit ist nicht das Fieberträumen des eindrucksselligen Epigonen, sondern das Ringen um neuen Gehalt, Allerlebnis und Alliebe, über das Kunstwollen und die Ausdrucksfähigkeit des reproduktiven Naturalismus hinaus: ein Gehalt, der aus Leidenschaft und enthusiastischer Kraft geboren ist, der aus dem Ganzen quillt und die Dinge mit der Gewalt des Erlebnisses ergreift — während gleichzeitig Mengs oder Hackert ideale Landschaften komponierten und dem Sturm und Drang in der Malerei jeglicher Widerhall versagt blieb.

Der Impressionismus des Barocks hatte die Dynamik der Form entdeckt, den Rhythmus des Konturs: Manier; er arbeitete artistisch auf die Beweglichkeit des Lichteffektes, auf die fließende Entfaltung des Bildlichen hin. Bei Heine ist sozusagen Substanzimpressionismus, Stil: Er gibt die Dynamik des Gegenstandes, die Bewegung des Wesenskernes. Die Klassik offenbart dann die typische Entwicklung und das Gesetz des Werdens in der festen Form. Heine steht auf dem Wege vom Individuellen des Eindrucks zum wesenhaft Evolutionistischen; er deutet die Metamorphose sinnlich an, noch ohne sie in ihrer gesetzmäßigen Beziehung zu den Formen des Seins zu betrachten.

4. Die zwei Ansichten im theoretischen Weltbilde

Jäh und kräftig gleich der sich selbst verzehrenden Flamme verlischt das Fanal dieser schäumenden Jugend. Das Jahr 1780 setzt den Grabstein über die Geschöpfe ihrer Kunst und die Schrullen ihres Lebens; nur in dem Rousseauismus der Romane

¹⁾ „Der deutsche Roman des XVIII. Jahrhunderts in seinem Verhältnis zum Christentum“, Leipzig 1851, 91 ff.

des einsamen Klinger kämpft das Genie den großen Bildungskonflikt bis zur Bildungsharmonie zu Ende. Das Blut der verjüngten Schöpferlust rinnt in den Taten der Vollender zeugend fort.

Die ungestümen Vorkämpfer hat die Literaturwissenschaft seit Hettner und Scherer in liebevoll gezeichneten Porträts gewürdigt, die sentimentalischen, passiven Genies: die Stilling und Jacobi, der zwischen Klassik und romantisierender Schwärmerei grübelnde Moritz, Claudius und die Stolberge erfreuen sich erst seit jüngerer Zeit eines wahlverwandten wissenschaftlichen Interesses. Mehr als an irgend einer anderen Stelle des XVIII. Jahrhunderts hat sich hier die pietistische Gefühlseinstellung als ästhetische Triebfeder und geistiges Band bewährt. Individualismus, Persönlichkeitskult, Sensualismus, magischer Theismus, Verbrüderungswesen, die Mächte, deren populäre Varianten in der halb mystischen, halb humanistischen Freimaurerei beschaulichen Traditionen frönten, in den amizistischen, unitistischen, konstantistischen, indissolubilistischen Sekten fortwirkten, in trivialromantischer Literatur redselige Ekstasen stümperten und bei empfindsamen Präziosen vom Schlage der Kaufmann und Leuchsenring zu breiig-süffisanten Schöntun mit eigenen und fremden Schwächen dienten, diese Mächte bleiben in unseren Männern verantwortungsbewußt und tiefinnerlich. Die Klassik erst hat diesen Typus preisgegeben und von der feinstbesaiteten Innerlichkeit zur antikischen Kalokagathie geleitet. Gerade die fruchtbaren und ausdrucksbegabten Geister, die Klinger und Moritz, Heinse und Müller bezeugten sich diesem Zuge überaus willfährig. Desto schneller verkamen die niedrigeren in Sektenwesen einerseits, rückgratloser Sentimentalität auf der anderen Seite. Die erhabenen und verananten, freundlichen und gefährlichen Möglichkeiten dieses Reichums vereinigen sich in einer helldunklen Gestalt, Propheten halb und halb Empiriker, der hier als Problemträger in unseren Blickpunkt tritt: Lavater, als welchen wir nicht auf den Sprüngen seiner praktisch-religiösen Magie zu begleiten, sondern nach der erfüllten Gesetzmäßigkeit seiner Weltphysiognomik zu würdigen haben.

Lavater, dem Goethe bekanntlich im 19. Buche der Selbstbiographie eine „ganz reale Gesinnung“ nachsagt und, vom

Standpunkte seiner fest behaupteten Synthese aus, zur Prüfung und Legitimierung seiner inneren Ganzheit, das Recht zu analysieren zuerkennt, folgt in der Kunstlehre der substanziellen Auffassung seiner Mitstreiter: Alle Kunst, auch die griechische, ist Nachahmung der schönen Natur. Sulzers Idealisieren kann wohl die schöne Kunst übertrumpfen; wie aber vermöchte die ruhende Form das ewig pulsierende Leben einzuholen? Auch er, Schüler Leibnizens und Bonnells, verknüpft Freiheit und Form im Organischen.

Im Kleinsten läßt sich das Unendliche wahrnehmen, und zwar unmittelbar, durch ein physiognomisches Sehen, auf das Lavater, aller Abstraktheit gram, seine sensualistisch-theistische Wissenschaft basiert; eine Wissenschaft, die gleich Phrenologie und Metamorphosenlehre unlehrbar und unlernbar, niemandem verwehrt und doch nur dem Auserwählten zugänglich ist. Physiognomik vernimmt die beredteste Natursprache, die Nächstes und Fernstes, Physiologisches, Psychologisches, Moralisches, Religiöses in sinnlicher Anschauung vermittelt. Diese Sprache ist die wahrste, wie stets die ersten und schnellsten Bewegungen die untrüglichsten sind. Jeder Einzelne ist ein Mikrokosmos, ein Spiegel Gottes; jedes Ding hat seine Physiognomie. Überall ist das Welträtsel unmittelbar und unter besonderer Gestalt gegenwärtig.

Lavater, ein visuell-motorischer Typus, macht also einen primären Empfindungsakt zum Vehikel umfassender Erkenntnis, die aber nicht bloß in rhapsodischen Sehersprüchen symbolisiert, sondern auch an konkreter Materie praktisch bewährt werden soll. Er ist nicht, wie seine Widersacher zurechtzurücken liebten, Influxist, sondern sucht Erfahrung und Idee in einem unmittelbaren Einfühlungsvorgang zu versöhnen, an dem sich kein Innen und Außen, kein Leibliches und Seelisches mehr trennen läßt. Wie der magische Realismus Hamanns gewinnt sein Universalismus erst durch die Spiegelung und Brechung im Individuellen vollendete Auswertung; diese Korrelation gibt auch seiner Auffassung des Menschen Tiefe und Problematik: Der Mensch hat an der allgemeinen Gesetzlichkeit des Lebendigen generellen Anteil, ist aber als Individuum unersetzlich und unendlich, eine Totalität von Beziehungen, ein Symbol des Alls. Eine diskursive

Wissenschaft vermöchte die Individualität, gleichsam ein Integral rationaler Verhältnisformeln, nie auszuschöpfen; nur die Magie der Intuition kann sie synthetisch erfassen und ihr durch Enthüllung ihrer unendlichen Zusammenhänge eine Allerkenntnis abgewinnen . . . So treten forschende Empirie und Ideenkonzeption in den Nexus wechselseitiger Förderung. Dem religiös-dogmatischen Charakter des universalen und der praktischen Aufgabe des realen Elementes entsprechend bleibt die theoretische Prägung des Lavaterschen Weltbildes allerdings außerästhetisch. Als Lebensform aber hat es, das den Widerspruch zwischen individueller Intuition und heuristischer Gesetzmäßigkeit und gemeinverbindlicher Form bis zur Neige ausgekostet hat, typische Bedeutsamkeit sowohl für eine ungemein folgenschwere ästhetische Konstellation wie überhaupt für eine der wichtigsten Wendungen in der Geistesgeschichte des XVIII. Jahrhunderts. Und wie viel Perlen an Beobachtung und genialer Ahnung findet hier jede Kritik des Phantasievermögens, heute leichter als je, da doch der wissenschaftliche Anspruch der Physiognomik von vornherein ausgeschieden und die materiale Geltung ihrer religiösen Fiktionen dahingeschwunden ist. Unsere Darstellung aber, die hier an die Fuge zweier großer Phasen des Idealitätsproblems gelangt ist, der universalistischen und der klassischen, hat nicht nur bei dem beglückenden Ertrag solches gotterfüllten Schauens zu verweilen, sondern auch den tiefen Antagonismus aufzuhellen, der dieses Weltbild zerwühlt und zerbricht, und es doch gleichzeitig zum unverlierbaren Glied des Fortschrittes, zur letzten Vorstufe der Erfüllung macht.

Voraussetzung aller — im Rahmen ihrer eigenen Ambition wissenschaftlich gültigen — Physiognomik ist eine immanente Auffassung des Naturablaufes. Nur wenn das Genie ein Arm der universalen Kraft, das Individuum ein gleichbürtiger Teil des im Ganzen wirkenden Geistes ist, haben die angenommenen wissenschaftlichen Beziehungen Bestand. Nur dann eröffnet sich dem vertieften Schauen ein notwendiger Zusammenhang; nur dann kann eine Form „Zeichen, Ursache und Wirkung zugleich“¹⁾ des in ihr waltenden Geistes sein; nur dann ist jedes Einzelne dem Ganzen so innig verbunden, daß aus ihm die gesamte Unend-

¹⁾ Physiognomik IV, 101.

lichkeit abgeleitet werden kann. Nur dann kann diese Konzeption ihre ästhetischen Werte bewahren, die eben auf einer notwendigen, wechselseitigen Kooperation der beiden Welthälften beruhen. — Das Göttliche bietet sich dem auf exakte Wirkungswerte gestellten Forschergeiste nur vermöge der Analogie mit der schöpferischen Natur dar; sucht man mehr den ästhetischen Gewinn, dann könnte vielleicht noch in der Art Shaftesburys und Hemsterhuis' das Bild des Plotinischen Weltkünstlers Berechtigung haben. Unerläßlich aber bleibt das Ganze an einen folgerichtigen organischen Naturbegriff gebunden. Wo das göttliche Wesen über dieses Kräftespiel emporgehoben wird, da muß auch dem intuitiven Akte absolute und übernatürliche Bedeutung beigemessen werden. Dadurch aber brechen die Voraussetzungen der Lavaterschen Methode in sich zusammen¹⁾, mag man sie szientifisch im Sinne der damals modernen Herderischen Naturwissenschaft oder ästhetisch im Hinblick auf ein plastisches und notwendiges Gestaltungsprinzip ansehen. Der Glaube muß hier aus der psychologischen Funktion zu etwas schlechthin Magischem werden; und da er realistisches Vermögen bleiben, die Wirklichkeit des Wahrgenommenen verbürgen soll, gehen alle naturalistischen Bestimmungen, alle feineren Berkeleyanischen Ansätze in einer — im Gegensatz z. B. zu Hamann — völlig supranaturalistischen Mystik verloren.

Dem Seher Goethe waren Urpflanze und Wirbeltheorie Erfahrungen. Lavater beschreibt seine Intuition als etwas Überweltliches, Übersinnliches, Überempirisches. Das Wirken des Genies wird nicht nur als Übertalent, sondern auch als Übernatur, Überkunst charakterisiert. Lavater gerät wieder in eine ausgesprochen bigotte Vorstellungszone voll außerästhetischer Ekstase. Hatten die ersten Genieherolde aus der Natur Erkenntnis und Symbol der naiven Schöpferkraft gewonnen, so setzt hier ein Moralismus des Erhabenen die Natur zum Material herab. Dieser Widerstreit ist während der ganzen Dauer der zählebigen Aufklärung nicht selten anzutreffen, wie ja auch in der freimaurerischen Tradition

¹⁾ Diese Diskrepanz zwischen der Relativität des Sensualismus und der absoluten Geltung der intuitiven Erkenntnis behandelt Chr. Janentzky im 7. Kapitel seiner Monographie „J. C. Lavaters Sturm und Drang im Zusammenhang seines religiösen Bewußtseins“, Halle 1916.

der Neuplatonismus immer wieder vom Gnostizismus durchkreuzt wurde. Bei Jacobi, dem Realisten und Kenner des Giordano Bruno, lesen wir: „Des vernünftigen endlichen Wesens Sein, Bewußtsein und Handeln, ist bedingt durch ein doppeltes Außer ihm: eine Natur unter, und einen Gott über ihm“¹⁾. So in den „göttlichen Dingen“, denen die Worte Pascals — (dessen Philosophie der zwei Wahrheiten im Übrigen zu einem planeren Ergebnis führt) — voranstellen: „Les vérités divines sont infiniment au-dessus de la nature; Dieu seul peut les mettre dans l'âme.“ Hier aber ist der Gottesbegriff das Alpha einer von vornherein den übersinnlichen Werten der Freiheit, Vorsehung u. ä. geweihten Weltanschauung und weder mit außerdogmatischen Erkenntnisforderungen noch mit engeren Formbedürfnissen beschwert . . . Lavater ist dem Unendlichen mit Leib und Seele ergeben; anders als die Romantiker, sucht er es aber nicht nur jenseits aller Grenzen seelischer Realität zu erfassen, sondern auch unter Vernachlässigung aller feineren spiritualistischen oder ästhetischen Idealität, die in jeder echten Metaphysik gewahrt werden muß, an ein bestimmtes materielles Erfahrungsgebiet heranzubringen.

Der junge Lavater hatte den Gottesbeweisen der Mendelssohn und Spalding den Tribut entrichtet. Spuren solcher Rechtfertigung blieben an ihm haften. Dadurch, daß er die große Zeugungskraft, deren Gleichnis und Hypostase eben der Geniebegriff darstellen sollte, für ein übernatürliches Wirken erklärte, fiel er in die alte Dualisierung des Kosmos zurück²⁾. Was dem Universalismus nunmehr notgetan hätte, war Formgesetz, Gestaltung, ästhetische Harmonie; Herder, der dieses Bedürfnis besser zu predigen als zu erfüllen wußte, mußte in Lavater den Fortschrittsfeind und Obskuranten sehen. — Leibnizens Gläubigkeit hatte bezüglich Qualität und Wirkungsweise seiner obersten Monade einige Unklarheiten ungetilgt gelassen. Lavaters Gott stößt vollends von außen. Was hätte Goethe mehr zuwider sein können?

¹⁾ WW III, 274.

²⁾ Das zitierte Buch weist auf diese innere Doppelheit verschiedentlich hin, bes. 68ff., resümierend 123, seinem Titel entsprechend mehr auf den Zusammenhang als auf den Widerspruch eingestellt. Wichtig ist hier auch der S. 146 angeschnittene Leibnizische Gedanke

Noch in weiterem Maße wurde ihm die Inkonsequenz des Naturbegriffes und der Terminologie verhängnisvoll: Sein kosmisch gestimmter, wahrhaftig von reinster Menschenliebe beschwinger Enthusiasmus — „Religion ist mir Physiognomik und Physiognomik Religion“ — wurde immer wieder unter dem Gesichtswinkel des induktiven Influxismus kritisiert. Man nahm die Scheidung von Theologie und analytischer Wissenschaft, die Lavaters innerste Absicht zu überwinden gestrebt, vorweg und behandelte die Deutungskunst wie jede entseelte Naturlehre. Man verschmähte die Einfühlung in die Metamorphose, die den göttlichen Geist ins Fleisch führt, und ignorierte jene harmonische Grundstimmung, die im Individuellen das Allgesetz erblickt. Vielmehr begnügte man sich, voran Lichtenberg in seiner Abhandlung „über Physiognomik wider die Physiognomen“ und seinem „Fragment von Schwänzen“, die Gültigkeit des psychophysiologischen Zusammenhanges anzufechten. Begreiflich, daß sich dann auch Merck und Lessing, der Übersetzer des Juan Huarte und Kritiker des Rémond de St. Albine, ablehnend äußerten. Jedes Kausalitätsverhältnis bedarf außer dem behauptenden *si* des prüfenden *non nisi* und in diesem letzteren Punkte versagten Lavaters Schlüsse und Argumente. Indessen hatte er selbst die organisch-irrationelle Verknüpfung mit anderen Formen des Nexus zusammengeworfen und sich so zum Teil in ein ihm völlig wesensfremdes Arbeitsfeld begeben.

Die Shaftesburysche Amphibolie zwischen rationaler und intuitiver Ansicht *sui generis* spinnt sich bis gegen das Ende des Jahrhunderts fort. In Hamanns wissenschaftlichem Betrachten knebelt noch ein schrankenloser Naturalismus, von allgegenwärtiger Gottesgewißheit überstrahlt, das zweifellos mit zugrunde legbare logische Gerüst. Winkelmann und die Seinen schwanken schon zwischen Empirie und Systematik. Bei Jacobi und Hemsterhuis streitet die Selbstgewißheit des Erlebnisses gegen die begriffliche Problemstellung. Der Erfahrungszusammenhang, wie er sich im Gewebe des Organismus zur Allnatur entfaltet, und die Ideenverknüpfung, wie sie in geometrischer Methode ein systematisches Weltgebäude türmt, treten im vorklassischen Zeitalter immer wieder gegeneinander, bald kampfbereit und mit eiferndem Pathos, bald kryptogam und als Quelle folgenschwerer Verwirrungen

und Verwechslungen. Erst das Phänomen Goethe vervollkommnet die organisch erfüllte zur klassisch ersuchten Kategorie des Lebens und vollzieht eine reine Ineinsbildung von Erfahrung und Idee, ohne das eine zu mathematisieren oder das andere zu naturalisieren. Schiller tritt diesem Ereignis erkennend an die Seite, dringt durch dialektische Erhellung in sein Kräftespiel ein, setzt ihm Zwecke und befruchtet seine Aktivität . . . Wir versuchen nun noch die Konstellation des angedeuteten Überganges an einer anderen hervorragenden Persönlichkeit des Geniezeitalters anschaulich zu machen.

Auch F. H. Jacobi, dem unermüdlichen Priester der Ephesischen Diana, hatte das Bewußtwerden eines Urinstinktes die Zunge gelöst und auf Kämmen und Tälern einer von Erfolg und Zwist, Tätigkeit und Genuß, Freundschaft und Schönheit reich bewegten Lebenswooge durch ein großes sittliches Ziel vorangeleuchtet. Einen hochgebildeten Kreis vereinigte die sublimen Geselligkeit seines gastlichen Hauses, in dem die schönste der Frauen — bis an ihr frühes Ende von guten Sternen belächelt — als Wirtin waltete. Goethe ergab sich nach hartnäckigem Sträuben dem Reize seiner Persönlichkeit, der bewegliche Heinse liebte seine titanische Lebensgier bei „Fritz dem Gesellschaftlichen und George dem Wilden“ auszurasen; Sprickmann schwärmt von dem „schönen herrlichen Mann, gerade wie man sich den Verfasser von Allwills Papieren, und von Freundschaft und Liebe denken sollte“¹⁾.

Er ist ein Hierophant des Gottes und — ein Sohn des rationalen Jahrhunderts. Sehnsucht und Lebenskunst führen ihn den Weg des inneren Ideals, die Zweifel der Zeit zerren ihn in theoretische Sackgassen, seinem Willen ein Sporn, seinem eigentümlichen Weltergreifen ein Irrlicht. Die rheinische Drängerschar hatte die Fesseln des dualistischen Weltbildes hinter sich geworfen und huldigte der einen, heidnisch heiligen Schöpferkraft. Eine geradezu priapeische Wirklichkeitsfreude empörte sich wider Satzung und Schulmeisterstock. Schon war Shaftesbury

¹⁾ Strodthmann II, 194. Auch Schelling rühmt nach persönlicher Begegnung den unerwartet günstigen Eindruck: Plitt II, 85 f.

dem Geiste Herders erwacht und verkündete, vielfach auch durch Fergusons Verwässerung verbreitet, an Stelle des antikisierenden Epigonentums eine wahrhaft antikische Weltanschauung und ein harmonisches Bildungsideal. Aus Leibnizens Gedankenwelt ragte das Mal einer endlichen Synthese nach ursprünglicher Ungentrentheit und folgender Zersplitterung aus der popularphilosophischen Woge unentwegt empor. Liebe sollte aus dem Chaos eine Welt aufrichten, und es war eine ästhetisch organisierte Welt, die hier entstehen mußte.

Die Hand des alten Klotz leitete den Jüngling aus dem stets dankbar verehrten Hause Gleims, aus der Nachbarschaft der Grazien und Amoretten zu den Problemen des Erkennens hin. Die „Kritik der reinen Vernunft“ nahm ihn vollends für die Philosophie gefangen, d. h. für das, was er darunter verstand: den fixen und systematischen Ausdruck, die sich begrifflicher Mittel bedienende Darstellung seiner ihm eigentümlichen, ihm eingeborenen Lebensform und Handlungsweise. Wo Kant Erkenntnisbedingungen analysiert, greift Jacobi vertrauensvoll zu den Gegenständen. Er vermag diesen Schritt nicht naiv zu tun, denn ihn verlangt nach begrifflichem Wissen; von Anbeginn schneidet ihn der Zwiespalt zwischen rationalem Erkenntnisbedürfnis und anschauendem Besitze. Er liebt die Eigentümlichkeit jedes Dinges; aber ein System, wenn anders es Philosophie sein und eine notwendige Beziehungsfunktion herstellen will, müßte es seines substanziellen Charakters entkleiden. Das nun verschmäht Jacobi, der logischen und psychologischen Unzulänglichkeit seiner Verstandeskräfte ergebungsvoll bewußt. So zieht er denn ein einziges, großes Geheimnis den tausend Geheimnissen der analytischen Forschung vor. Seine Gottheit ist nicht Schlußstein, sondern Fundament, nicht endliche Dämmerung, sondern ursprüngliches Licht.

Kant hatte die Unmöglichkeit einer diskursiven Behandlung des Übersinnlichen dargetan und die luftige Brücke der Vernunftideen geschlagen. Jacobi, ebenso extremer Realist wie Verkünder des Wahren, Guten, Schönen, sieht bei dem Kritiker — von der grundsätzlichen Folgewidrigkeit des Unterfangens abgesehen!) — allem Materialismus wie Agnostizismus Tür und

1) Vgl. II, 44; III, 370.

Tor geöffnet. Er selbst weist einen geraderen Weg zur lebendigen Besitzergreifung der Welt. Er beruft sich auf den Grundtrieb des Menschen, sich über alles bedingte und zufällige Interesse zu den göttlichen Dingen zu erheben, die wir in tugendhaften Empfindungen, Gesinnungen, Neigungen, Handlungen widerspiegeln und so unmittelbar genießen können. Dem Urtriebe entspricht nämlich ein besonderes Organ, das den Geist zu der ihm gestellten Aufgabe befähigt. Wie das Tier nur Sinnliches vernimmt, so vermag der vernunftbegabte Mensch das Übersinnliche evident aufzunehmen. Alle Philosophie und Religion hat ihren ersten, unmittelbaren Grund in einem unabweisbaren, unüberwindlichen Gefühl, das ihm die ruhige Gewißheit gibt: „er habe Sinn für das Übersinnliche“. Diesen Sinn nennt Jacobi, in Anlehnung an Kant, die Vernunft, zum Unterschiede von den Sinnen für die sichtbare Welt. (Der nähere Vergleich mit Kant wird uns anlässlich der romantischen Metaphysik obliegen.) Vernunft ist hier also ein Präsentatives, Synthetisches, das mit der analytischen Funktion der „vernünftigen Gedanken“ Wolffischen Angedenkens nicht das Mindeste zu schaffen hat. Einer weniger einseitigen Würdigung der rationalen Philosophie ist nun wohl insofern der Weg geebnet, als auch die überanalytischen Werte, das Ethos solcher Systeme Verständnis findet. Die Intellektfeindschaft aber glimmt unter neuen Formen bis zur Romantik und noch vielfach in der Romantik anhaltend und tückisch fort. Der neue Vernunftbegriff ist freilich einem wesentlich verstandesmäßigen System entnommen. Seine psychologische Bedeutsamkeit ist auf beiden Seiten vollständig verschieden: Beim Kritiker das Goethische Ideal, das Erforschliche erforscht zu haben und das Unerforschliche ruhig zu verehren; bei Jacobi von Anfang an emotionale Schauer der Unendlichkeit, begeisterte Hingabe an das All — das nunmehr weder ein Grenzenloses noch ein Jenseits ist. Diesen Typengegensatz verbrückt keine terminologische Parallele.

Jacobi hat den ihm so eng vertrauten Sinn oft und oft mit Emphase geschildert: Ein jeder trägt Gesichte des Urwahren, Urschönen, Urguten mit sich herum, ohne sie zu prosaischer Selbstverständigung nötigen zu müssen. Verstand ist formal, Vernunft erfüllend. Alle Wahrheit ist Klarheit, Endliches und Un-

endliches nur dadurch erkennbar, daß es — gegeben wird. Vernunft offenbart uns Freiheit und Vorsehung; sie lehrt uns kein abstrakt Göttliches kennen, sondern einen lebendigen Gott; sie ruft uns ein unwiderlegbares „Er ist“ zu. Sie bildet keine Begriffe und baut kein System. Jacobi greift zu dem Ausdruck „Vernunftanschauung“, um dieses unmittelbare Vernehmen des Übersinnlichen zu bezeichnen. Das einigende Band bilden überschwengliche Gefühle (Vorstellungen, die uns in solchen vermittelt werden, heißen Ideen); ein allgemein lebendiger Sinn, ein menschliches Empfinden schlechthin, das das ganze Herz erfüllt: In diesem Affekt besteht die Verwandtschaft Jacobis mit dem Universalismus der Stürmer und Dränger.

Er bekämpft die Nominalisten, die das Höhere für mittelbar und hypothetisch ansehen; die Rationalisten, die mit dem Unbestimmtesten anfangen und es für das Unbedingte erklären; und die Naturalisten, denen Fiktionen wesenlose Grenzbegriffe sind. Die Annahme jedes schlechthinigen, unsinnlichen Unbedingten zerrißt alle Verkettung von Ursache und Wirkung überhaupt. Immer ist das Sinnliche vor allem Un- und Übersinnlichen da; ein Sein vor allem Werden, ein Zeitloses vor allem Zeitlichen ist Phantom. Das Unendliche vollends diskursiv bestimmen zu wollen, das läuft, wie es Jacobi unter dem witzig pointierten Titel von der zum Verstande gebrachten Vernunft ausführt, auf eine Dialektik des absoluten Nichts hinaus. Er selbst baut den Kritizismus nicht nach einem absoluten Idealismus aus, sondern verbindet Kants empirischen Realismus mit einem transzendentalen Realismus. In diesem Punkte hat er als erster eine Hauptposition der romantischen Metaphysik eingenommen.

Noch einen wertvollen Zug enthält Jacobis Vernunft: Sie ist die Beziehung eines persönlichen Subjektes zu einem persönlichen Allenker und Weltgesetzgeber. Solch ein Verhältnis ist uns schon aus Hamanns Abrechnung mit Hume bekannt. Bei Jacobi nun amalgamiert sich diese Idee innig mit dem moralischen Kern seines Welterfassens. In der Vernunftanschauung liegen zugleich mit der einen, von ihm über alle Verstandeswahrheiten erhobenen Wahrheit alle Keime des Guten und Schönen eingebettet. Es ist im Grunde nicht das Pathos überwältigender Einsicht und nicht die verzückte Ästhes magischen Schauens,

sondern das Ethos der allseitigen Persönlichkeitsbildung, das diesen Idealen ihren psychologisch reellen Zusammenhalt gibt. Nicht die allberechnende, sondern die rastlos an der eigenen Vervollkommnung arbeitende Natur empfindet die stärksten Reflexe des göttlichen Waltens. In der Vernunft wird nicht nur der Zusammenhang zwischen Gott und Individuum mit gläubigem Sinne durchdrungen, sondern auch der gesetzmäßige Wille, der durch das Weltall rinnt, in die eigene Bestimmung aufgenommen. Sie lehrt uns also nicht nur synthetisch erkennen, sondern auch nach autonomer Norm handeln. In dieser Wechselbeziehung der großen Sphären, deren Architektonik bei Jacobi allerdings in einer religionsphilosophischen Kuppel gipfelt, liegen Ansatzpunkte der klassischen Weltanschauung, vornehmlich Schillers. Wie bei diesem wird nicht nach einem obersten Vermögen schlechthin, sondern nach der verknüpfenden, Harmonie erzeugenden Funktion gefragt; auch hier gibt es keinen Zwiespalt zwischen rationalem und Gefühlsmenschen, nur den zwischen einseitigem, akratischem und harmonischem Gemüte.

Was bei Lavater und Früheren am Ende auseinandergetreten war, was Hemsterhuis in einem Pascalisierenden Parallelismus als Tag- und Nachtseite eines einzigen, unmittelbaren Aufnahmeaktes zusammenschmiedet versucht hatte, soll auch bei Jacobi durch ein umfassendes Band, das zugleich Erkenntnisnorm und Handlungsprinzip ist, zur Einheit organisiert werden. Auch sein Unterfangen muß auf dem Boden des kritizistischen Wirklichkeitsproblems einem inneren Widerspruche zum Opfer fallen. Die Analogien zu Lavater liegen auf der Hand. Immerhin bedeutet die Weltanschauung Jacobis auch einen mächtigen Fortschritt erkenntnistheoretischer Art, nämlich einen Fortschritt in der Überwindung des optimistischen Wahrheitsbegriffes der alten Naturwissenschaft. Über Umschreiben und Ableiten siegt einfühlende Teilnahme. Das Individuelle streift den irrationalen Charakter ab und wird zum Träger wissenschaftlicher Zusammenhänge.

Auch Jacobi überträgt seinen Intuitionismus auf die Sprachtheorie und warnt vor den Irrtümern des Formalismus. Wie Hamann schätzt er die Geschichte als Voraussetzung jeder reellen Philosophie. „Kann lebendige Philosophie je etwas Anderes, als

Geschichte sein?“¹⁾ „Nach meinem Urteil ist das größte Verdienst des Forschers, Dasein zu enthüllen, und zu offenbaren . . . Erklärung ist ihm Mittel, Weg zum Ziele, nächster — niemals letzter Zweck. Sein letzter Zweck ist, was sich nicht erklären läßt: das Unauflösliche, Unmittelbare, Einfache“²⁾. Alles Denken und Philosophieren ist Beschreibung und Darstellung. Nicht die Handlung entspringt der Denkart, sondern die Denkart der Geschichte. Der Weg vom Handeln zum Begreifen ist ein direktes Abbilden, etwas viel Einfacheres und Natürlicheres als der Syllogismus.

Jacobis höchstes Gut ist den formenden Kräften wenig hold gewesen. Die Kunst verlangt Symbole und erarbeiteten Realismus, nicht kampflöse Gewißheit und Abhängigkeitsgefühle. Das vom Strahl der Gottheit geblendete Auge verliert die Perspektive und alles Interesse an Komposition und innerer Form. Ein zages Stammeln begleitet den prophetischen Magierblick; ein Blütenblatt füllt dem Gläubigen die Seele mit Andacht und das Herz mit Entzücken. Andererseits schläfert die Überzeugung vom Enthaltensein der unverfälschten Wahrheit im religiösen Erlebnis den spekulativen Trieb ein und verinnigt nur die Hingabe an das Allgemeinste und an das Einzelne. Das alles ist freilich eine bezeichnende Seelennot der Generation, der schöpferische Energie und erste Konzeption alles war und das Machen ein entbehrliches Anhängsel. Ein großes, befreiendes Kunstwerk hat dieser Typ des objektiven Idealismus so wenig geboren wie sein subjektives Widerspiel in romantischem Horizonte. Nicht in der weiten Schüssel, sondern im bescheidenen Tropfen hat sich das Licht, durch das die höhere Wahrnehmung gespeist wird, zu tausendfältiger Schönheit gebrochen. Die reinen Kunstwerke des Romantismus liegen hier wie später in der Lyrik. Offenbarungen wie die Lieder Claudius', F. L. Stolbergs, Höltys schöpfen aus dieser Sonnenenergie wahre Schätze an kosmischer Stimmung und weltenfrohem Erlebnis. Im Besondersten traumhafter Bildreihen, in den Einlagen manches romantischen Romans

¹⁾ IV, 1, 234.

²⁾ IV, 1, 72. Vgl. IV, 1, 236: „Die Philosophie kann ihre Materie nicht erschaffen; diese liegt immer da in gegenwärtiger oder vergangener Geschichte.“

spricht die Erhabenheit und Tiefe dieses Weltsinnes voll echter Naivität zu uns.

Wie Heinses kaleidoskopischen fehlt auch Jacobis monologischen Romanen die Plastik der inneren Form. Es mangelt diesen aber auch an jener musiktrunkenen Rhythmik, die voll höchstgesteigerter Sinnenfreude sicheren Ganges in Akkorden und Konsonanzen schwelgt und Motiv und Melodie verschmählt. Die Natur wird mit einer gewissen Lässigkeit betrachtet, in supranaturalistischer Geringschätzung der sinnlichen Empfindung. Man vermißt das Ringen um Ausdruck und Objektivierung. Mehr als irgendeine schöpferische Persönlichkeit in unserer Literatur ist der Künstler Jacobi ein Lebenskünstler. Gewohnt, in esoterischem Kreise von andächtiger Beflissenheit umlauscht zu werden, hat er ans Überzeugen und Erziehen nie gedacht. Seine poetischen Werke sind Tagebücher, seine philosophischen Schriften Meditationen. Sein Ziel ist nur mittelbar ästhetisch, aller Daseinssinn quillt aus einem veredelnden Willen zum moralischen Wert, und dieser erst erfüllt ihn mit wahrer Glückseligkeitsbegier, einer ekstatischen Sehnsucht, sich aus- und emporzuleben, dem unstillbaren Durste nach Lust tiefer noch als Herzeleid. Lenz hat ihm in „Ed. Allwills einzigem geistlichen Lied“ andächtiges Besinnen gewidmet.

Aus dem nämlichen Sehnen nach Lebenserhöhung wird Heine Immoralist, Jacobi zugleich Harmoniemensch und Naturalist. Handlungen sind der Wesensnerv des Menschen; wie unsere Handlungen, so unsere Erkenntnisse; wie unsere moralische Beschaffenheit, so unsere Einsicht; wie der Trieb, so der Sinn. Tugend ist Tätigkeit, und lange vor ihrem Begriff oder ihrer Regel... Das Problem der zwei Jacobischen Romane ist der Widerstreit des Genies, des der Natur Wesensgleichen, mit Norm und Tradition. Die neue Ehrfurcht vor dem Schöpferischen hatte mit den Sitten-, Gewissens- und Tugendlehren des empfindsamen Romanes und des Rührstückes aufgeräumt und auch in Wissenschaft und Moral die stabilen Wertmaßstäbe der Knigge und Engel von Grund auf erschüttert. Normative Moral gehört in die Geschichte der Philosophie; in der Gesetzesethik herrscht Helle und Leere: „Mir ginge da der Atem aus“, sagt Allwill. Wärme entströmt „jener inneren Harmonie, der Einheit im Tun und

Dichten“, die sich dem Irdischen anvertraut und nach Übereinstimmung des Einzelwillens mit dem Ganzen trachtet. Diese Haltung ist All-willen, ist schöne Seele. Rousseaus Ehe ohne Liebe ist ihm wie den Romantikern ein Greuel; von der Freundschaft denkt er wie Nietzsche von der Ehe: „wo zwei etwas anfassen wie rechte und linke Hand, um es zu einem Werke zu bilden . . .“ So rücken wir dem klassischen Gipfel auf immer neuen Wegen näher.

Pempelfort nächst Düsseldorf, der Stadt Heines und Immermanns, ist ein heiliger Musensitz der Sturm-und-Drang-Dichtung. Daneben wuchs der Kreis der westfälischen Gläubigen von Jahr zu Jahr, machte Konvertiten und sandte Apostel aus. Auch die Beziehungen zum Westen waren rege (Voltaire, Diderot, Grimm); Lafayettes und Mirabeaus Büsten standen in Verehrung . . . Zwei große Kontroversen bezeichnen Jacobis Stellung zur wesensfeindlichen Aufklärung und zur wesensverwandten Romantik. Sie scheiden Geister und Standpunkte, bilden Parteien und befördern Ränke, schlagen aber uns willkommene Brücken des Vergleiches und Verständnisses¹⁾. Wir exponieren daher die Gesichtspunkte, soweit sie Stützpfeiler unseres Zusammenhanges liefern.

Jacobi-Mendelssohn: Starrer als Lessing, den oft der „Geist der Untersuchung“ vom Prinzip ablenken konnte, verkörpert Mendelssohn die treue Biederkeit des aufgeklärten Selbstdenkers. Er verschmäht jedes Wissen ohne Beweise; er möchte von keines Erzengels Autorität abhängen²⁾ und billigt keine anderen ewigen Wahrheiten als die, die von menschlichen Kräften dargetan und bewährt werden können. Wohl kennt er von Basedow her die „Glaubenspflicht“. Aber erst, nachdem er die Bahn des Analysierbaren durchgemessen, tritt sein Geist in die lichte Sphäre des

¹⁾ Zu der den Dualismus im Bildungsstreben der Zeit ähnlich veranschaulichenden Kontroverse zwischen J. H. Voß und Fr. Stolberg vgl. F. J. Schneider, „Die Freimaurerei und ihr Einfluß auf die geistige Kultur in Deutschland am Ende des XVIII. Jahrhunderts“, Prag 1909, 25 ff. Im Vorausgehenden Wertvolles zur Kennzeichnung des Antagonismus auf religiösem Gebiete.

²⁾ WW, Wien 1838, 525; ebda.: „Ich setze das volle, uneingeschränkte Vertrauen in die Allmacht Gottes, daß sie dem Menschen die Kräfte habe verleihen können, die Wahrheiten, auf welche sich seine Glückseligkeit gründet, zu erkennen, und hege die kindliche Zuversicht zu seiner Allbarmherzigkeit, daß sie mir diese Kräfte habe verleihen wollen.“

Göttlichen ein. Nur als Krone und Frucht mühseligen Forscherfleißes wird ihm der Glaube an Gott und Unsterblichkeit zuteil. Er will sich nichts schenken lassen, was redlicher Verstand ohne Wohltat erringen kann, und trachtet darum den concursus dei nach Möglichkeit hinauszuschieben.

Jacobi hatte schon gegen Lessings kritische Logik und Sokratismus den Standpunkt eines naiven, auf eine höchste Wahrheit gerichteten Absolutismus vertreten. Freiheit und Vorsehung sind nirgends, wenn sie nicht am Anfange sind. Er antizipiert also das schließliche non possumus und zieht das eine große Rätsel den vielen kleinen vor. Spinozismus sei Atheismus, als welcher schlechterdings das notwendige Ende aller Verstandesysteme sei, das Leibniz-Wolffsche eingeschlossen. Mit Spinozas intellektueller Anschauung des Unbedingten sympathisiert er unter der Voraussetzung, daß Wahres, Gutes, Schönes als etwas Positives geachtet und nicht als Fiktionen und noterzwungene Postulate dahingestellt werden. Ein Glaube wie der Mendelssohns sei überhaupt kein Glaube! Für die Person Spinozas, auf dessen Stirne nun das signum reprobationis gänzlich verblaßte, hat Jacobi Worte heiliger Ehrfurcht gefunden, die noch Hegels — im Übrigen so strenge — Rezension aus gleichgestimmter Seele wiederholt hat¹⁾.

Schillernder ist das Verhältnis zur Romantik. Fr. Schlegel vermißt im „Woldemar“ über der F. H. Jacobiheit das typisch Menschliche. Außerdem biete der Autor dem Wollüstling des Gefühls den heiligen Geist dar, damit er ihn behaglich genieße; alles Denken aber ohne Verantwortungsbewußtsein und objektiven Imperativ führe in die Sklaverei egozentrischer Befangenheit und sei im höheren Sinne unmoralisch. Auf der anderen Seite urteilte Novalis: „Jacobi hat keinen Kunstsinn, und darum verfehlt er den Sinn der Wissenschaftslehre, sucht derbe, nützliche Realität und hat keine Freude am bloßen Philosophieren, am heitern, philosophischen Bewußtsein — Wirken und Anschauen²⁾.“ Immer

¹⁾ WW XVII, 35: „Sei du mir gesegnet, großer, ja heillger Benedictus! Wie du auch über die Natur des höchsten Wesens philosophieren und in Worten dich verirren mochtest; seine Wahrheit war in deiner Seele, und seine Liebe war dein Leben.“ Vgl. Jacobi III, 46f.

²⁾ Minor III, 39.

mehr wurde die Haltung des Mannes, der der neuen Moral so klassische Vorbilder geschenkt, dessen geniale Erkenntnisfunktion und ursprüngliche Gewißheitsregel der romantischen Intuitionsmetaphysik so wirksame Anregungen gegeben, als schwankend und rückgratlos empfunden¹⁾. Fr. Schlegel faßte später einmal zusammen, Jacobi sei zwischen absoluter und systematischer Philosophie „zuschanden gequetscht“ worden²⁾. Ähnliche Meinungen wurden dann vielerorten laut, als ihn Schelling den richtigen Theismus zu lehren unternahm. In der Tat treffen dessen Vorwürfe, so wenig uns die persönliche Berechtigung ihres Autors über Zweifel und Verdacht erhaben sein kann, schlagend die Antinomie zwischen Jacobis Erkenntnis- und Offenbarungsprinzip, die Halbheiten seiner Glaubenslehre. Erst die Hegelzeit gewann bei aller Kritik der metaphysischen Velleitäten der Instinkt- und Gefühlsphilosophie die Grundlagen zu einer gerechteren Würdigung³⁾; eine solche aber kann gegenüber Persönlichkeiten wie Jacobi nie in der reinen Anwendung eines nur wissenschaftlichen oder nur künstlerischen Maßstabes beschlossen sein.

5. Jean Paul

Die zuletzt betrachteten Jünger der Geniezeit bedeuten eine fortschreitende Annäherung an das klassisch-romantische Ideal. Ähnlich wie das Schaffen Jacobis eine feste Klammer zwischen den beiden Perioden schlägt, treten bei Jean Paul Tendenzen Hamann-Herders, Kant-Schillers und Fichte-Schlegels in Berührung. Bewegt und an Kontrasten und Disharmonien reich war sein Leben. Er konnte satirisch auf den Bettel einer Hauslehrerstelle zurückblicken, er hatte ein Landleben zu zweien und ein Höhlen-dasein als vergnügter Einziger durchgekostet, hatte in Jena seine Titanide und in Berlin seine brave Hausfrau gefunden; er war Gast in Gotha und Hildburghausen gewesen, in Berlin von Huldigungen umtost und in Weimar von Intriguen umspinnen.

¹⁾ Vgl. F. A. Schmid, „F. H. Jacobi“, Heidelberg 1908, 286 ff., 306 ff.

²⁾ Windischmann II, 419.

³⁾ Über Hegels eigenen Standpunkt gegenüber dem Jacobischen Individualismus und Empirismus s. Eb. Zirngiebl, „F. H. Jacobis Leben, Dichten und Denken“, Wien 1867, 326 ff. Vgl. auch das Urteil in der Ästhetik: WW X, 1, 310 f.

Gefühlsüberschwang und stoische Gelassenheit, die Kühnheit des Lebensverächters und der Sarkasmus des Selbstverächters, Rationalismus und Romantismus wogte in seinem Herzen. Jean Paul ist als einziger unter den Großen dem Stoffkreise der Gegenwart unwandelbar treu geblieben.

Sterne hatte sich aus melancholischer Zerflossenheit und trübem Weltschmerz in der „empfindsamen Reise“ zu naturalistischen Ansätzen durchgerungen, Hermes und Hippel glücklich in die Bewegtheit der Zeitgeschichte gegriffen¹⁾, die Richardson-Parodisten Fielding und Musäus Pfeile gegen Blaustrümpfe und Rührungsphilister gerichtet. Und es ist nicht mit dem poesiefremden Nützlichkeitsseifer zu vergleichen, wenn ein Lichtenberg oder Müller von Itzehoe die Originalitätsneigungen zum Unwahrscheinlichen und Abenteuerlichen satirisch einzudämmen suchen.

Jean Paul, der durchaus dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben strebt, ist Realist im vorromantischen wie im nachromantischen Sinne des Wortes. Die jüngere Generation, die Goethe zu Bannerträgern gewonnen hatte, stand ihm andauernd fremd und feindlich gegenüber. Seine Urwüchsigkeit blieb auch den Unterscheidungen Schillers abhold und klammerte sich an eine reine Substanzästhetik fest, die indes ihren idealistischen Nährboden in keiner Hinsicht verleugnete. Von Lessing hatte er „weniger Wahrheit vielleicht gelernt, als viele Wege, zu ihr zu gelangen²⁾“; Herder hing er innig an, hielt die Partei des Vereinsamten gegen Goethe und Schiller und stand bei der Entstehung der „Metakritik“ Pate³⁾. Aber weniger als Herder übersah er über dem Formalismus der Analyse die großen positiven Zusammenhänge des kritizistischen Weltbildes, dessen Ethos schon sein bewunderter Freund Jacobi sachlich zu würdigen unternommen hatte. Freilich sträubt sich auch Jean Pauls Diesseitsfreude gegen die moralistische Unterschätzung des Sinnlichen, die erst aus einer höheren Sphäre die Idealitätswerte in die Natur hineinträgt. Wie später Stifter in seiner Vorrede zu den „bunten Steinen“ fühlt er sich

¹⁾ Vgl. F. J. Schneider, „Th. G. v. Hippel in den Jahren von 1741 bis 1781 und die erste Epoche seiner literarischen Tätigkeit“, Prag 1911, und Euphorion XXII, 471 ff.

²⁾ „Denkwürdigkeiten“, Hg. E. Förster, München 1863, IV, 93.

³⁾ Spazier IV, 111, 120; vgl. Suphan 21, XIII f., XX f.

im Springen der Knospen und Wogen der Saaten vom Unendlichen angesprochen, dem er Andacht und Ehrfurcht erbieht. Naiv glaubt er an Unsterblichkeit und Seelenwanderung. Jede seiner Regungen ist elementar und echt, von einer ganzen Mannesüberzeugung getragen. Schauspielergefühle und spielendes Zwielicht verachtet er; auch die vermeintliche sittliche Uninteressiertheit Goethes widerspricht seinem Innersten. Und mit allen Waffen der Satire und des Pathos geißelt er die sachliche Gleichgültigkeit, die aller wahren Teilnahme geradezu abgekehrte Scheinfreude des Ästheten¹⁾. Quintus Fixlein empfängt eine doppelte Todesbotschaft: „Ihn zerfraß nicht der poetische Schmerz des Dichters, der die klaffenden Wunden in Leichenschleier hüllet und den Schrei durch sanftes Trauergetöne bricht, noch der Schmerz des Philosophen, den ein offnes Grab in das ganze Katakombengeklüfte der Vergangenheit einschauen lässet, und vor dem sich der Todesschatten eines Freundes zum Schattenkegel der ganzen Erde aufrichtet — sondern ihn preßte das Weh eines Kindes, einer Mutter, die schon der Gedanke — ohne Nebenbetrachtungen — bitter zerknirscht: „So soll ich dich nicht mehr sehen, so sollst du verwesen, und ich sehe dich, du gute Seele, niemals, niemals mehr“²⁾.

Jean Paul zieht alle Folgerungen einer extremen Stoffästhetik und fordert vom Leser höchste Energie des Mit- und Nacherschaffens. Sinnlichkeit durch Gestalt und Bewegung ist das Leben des Stils; sie zu fördern dienen ihm Aufhebung, Kontrast, Bewegung; darum gebe man nicht die fertigen Wirkungen, sondern lege der Phantasie ein System von Ursachen, Teile eines inneren Ganzen vor, die sie mit Ergötzung ergänzen wird. Das sind die Voraussetzungen eines Stils, den Haller und Brockes, Hirschfeld und Kleist unbeholfen erstrebt, Seher wie Jacobi, Herder, Goethe errungen, Empfinder wie Heinse und Tieck vervollkommen haben. So das XIV. Programm seiner Ästhetik: „Über den Stil oder die Darstellung.“

Sein eigener Stil ist barocke Detailkunst, wie Vieles bei Heinse, Hippel, E. Th. A. Hoffmann. Seine sprossende Bilderkraft

¹⁾ Vgl. Jos. Müller, „Jean Paul und seine Bedeutung für die Gegenwart“, München 1894, 351 f.

²⁾ Hempel III, 92.

entstammt nicht den architektonischen Bindungen eines progressiven Objektivierungsvorganges, sondern jäh gepackten Traumgestalten, von irrem Ausdrucksdrange angehaltenen, mit drahtigem Gleichnis festgebannten und von sonniger Goldschmiedkunst in feinste Einzelschönheiten gegliederten Phantasieretten: „Ein schneller Schmerz zertrat seine Augen, daß Tränen daraus spritzten und Funken . . .¹⁾“ Oder die markigen Tropen der Einfühlung in die Lage der unglücklichen Blinden, im 84. Zykel des „Titan“! Das Duell Albano-Roquairol: „Die Aufziehbrücke der Gesichter, worauf sonst beide Seelen zusammenkamen, stand hoch auseinandergerissen in die Luft. Glühender blickte Albano, zorntrunkner griff er den Werwolf der verschlungenen Freundschaft an — . . . ‚Albano!‘ sagte zornerschöpft Roquairol, auf den weinenden Regenbogen des Friedens bauend . . .²⁾“ Das ist nicht nur naiv schäumende Phantasie, sondern auch „zerebrale“ Gestaltung eigenartiger Perspektiven und Illusionsräume. Und wie viel Spracherlebnis wogt in dieser bald lieblich gleitenden, bald stockend im Affekt gestauten, bald hemmungslos dahinwirbelnden Flut! Jean Paul ist nicht Stilist, sondern ein genialer Manierist, der größte in Deutschland seit Fischart. — Die Lässigkeiten der zeitgenössischen Romanform — man vergleiche die Diatriben des „Nothanker“, die Sammelsurien Heineses, das „Journal menschlicher Ungereimtheiten“ des „Siegfried von Lindenberg“³⁾ —, die Technik der Exkurse und komischen Abhandlungen bei den Humoristen geben den Rahmen, innerhalb dessen er sich seinen satirisch-idyllisch-elegischen Erzählungstypus schafft.

Jean Paul hatte im Zwiespalt von Leben — beherrschen und Leben — betrachten die ureigensten Leiden der deutschen Seele durchgelitten. Er wußte, daß Beherrschen ein Begreifen, Handeln ein Erkennen ist, und blieb doch in der Indifferenz des Betrachters so fest verhaftet, daß er gleich in jedem ersten Impuls durch Reflexion ein kontemplatives Gleichgewicht herzustellen trachtete; so notwendig war es ihm, sich über die Sache zu stellen, auch über die eigene. Die Doppelcharaktere liebte er wie der Dichter des „Hungerpastors“ und der „Alten Nester“.

¹⁾ Meyer I, 185.

²⁾ Meyer II, 149.

³⁾ Reclam 206—209, S. 259.

Diese Doppelheit dient weniger dem Kontrast als der wechselseitigen Vertiefung; an Charakteren wie Albano und Roquairol kann nur gleichzeitig gearbeitet werden, sie bedingen einander wie Hoffnung und Zweifel, Versuchung und Selbstbezwungung. „Gib Albano mehr Züge, die du bisher Roquairol geben wolltest!“¹⁾ verlangt er in einem der Entwürfe. Jean Paul kannte die Hamlet- und Werthertragik, ihn brannten die mephistophelischen Triebe, die er seinem Faust Albano zu bezwingen gab. So distanziert er die Charaktere, läßt den demütigen Allumfasser an der Tat gesunden und richtet seinen Gegenpart in theatralischem Harakiri. — Ungleich inniger als in dem satirischen und polemischen „Titan“ ist die Charakterdurchdringung in den „Flegeljahren“²⁾, wo ein fast durchlaufender, bis ins Einzelne ausgeführter Dualismus zustande kommt. Da äußert etwan der naiv-poetische Phantast Walt: „Ich glaube, man ist schon darum in der Kindheit glücklicher als im Alter, weil es in ihr leichter wird, einen großen Mann zu finden und zu wännen; ein geglaubter großer Mensch ist doch der einzige Vorschmack des Himmels.“ Worauf der kritisch-skeptische Vult entgegnet: „Insofern . . . möcht' ich ein Kind sein, bloß um zu bewundern, weil man damit sich so gut kitzelt als andere . . . Ein Floh findet leicht seinen Elefanten; ist man hingegen älter, so bewundert man am Ende keinen Hund mehr . . .“³⁾

Die „Vorschule“, das Meisterstück und doktrinäre Werk der naturalistischen Ästhetik, bedeutet zugleich einen Fortschritt in der Bahn des klassischen Geistes. Sie ist individuell wie kein Werk ihrer Art, spielend in Mußestunden während der Arbeit an den „Flegeljahren“ niedergeschrieben, verschmitzt mit eigenen Werken und Plänen argumentierend.

Unsystematischer Ästhetiker „von unten“, empfiehlt Jean Paul eine Sammlung von kongenialen Rezensionen als beste, hellste Kunstlehre; Kritik soll eben beschreiben, nicht beurteilen. Der Instinkt oder Trieb ist das Schöpferische, der „Sinn der Zukunft“; „ein einziger aus tiefer Brust emporgehobner Menschenlaut wirkt mehr als zehn seelenlehrige Schilderungen und Landschaften; ein

¹⁾ Euphorion VII, 297.

²⁾ Vgl. auch die Publikation J. Müllers, Euph. VII, 71 ff.

³⁾ Meyer III, 438.

Zittern der Luft als Sprachton wirkt mehr als ein allgemeines Umhertoben derselben als Sturm“¹⁾. Nur der Macher schwelgt im „allgemeinen Farbenbrei des Himmels und der Erde“, der Künstler lebt vom Detail . . . Praktisch fußt dieser Naturalismus auf strammer Assoziationspsychologie, beobachtet mit Sorgfalt die parallelistischen Funktionen, löst die Komplexe in ihre Empfindungselemente auf und vollbringt im Aufsuchen der sinnlichen Urbestände wahre Meisterstücke an empirischer Seelenzergliederung.

Genialität ruht auf reicherer, vollständigerer Sinnlichkeit schlechthin; sie schafft neue Natur, indem sie alte enthüllt; sie ist Vielseitigkeit und Totalität, Nachahmung des ganzen Naturgeistes, dynamische Steigerung des Lebensprozesses. „Im Genius stehen alle Kräfte auf einmal in Blüte, und die Phantasie ist darin nicht die Blume, sondern die Blumengöttin, welche die zusammenstäubenden Blumenkelche für neue Mischungen ordnet, gleichsam die Kraft voll Kräfte“²⁾. Nie aber darf sich der Instinkt der Besonnenheit und des Geschmacks entschlagen, und wie bei Fr. Schlegel wird die Ausgeglichenheit der Schwung- und Lenkfedern gefordert; darum kann auch der poetische Genius nicht vom philosophischen gesondert werden. Es ist eine durchaus romantische Synthesis, die als Ziel vorausleuchtet: Das ideale Genie vermählt — wie Liebe und Jugend — das vegetative Leben und den ätherischen Sinn.

Der Charakter ist für Jean Pauls niemals beschwichtigte Substanzbegier der eigentliche Träger schöpferischer Werte. Charaktere erscheinen blitzartig; denn alles Leben, vorzüglich das hellste, geistigste, wird nicht gemacht, sondern geboren (ähnlich hatte Heinse gesagt, daß man Charaktere so wenig wie Gold erfinden könne). Lebendig und unmittelbar tritt die Gestalt der Phantasie vor die Sinne des Dichters, der „nur der Zuhörer, nicht der Sprachlehrer seiner Charaktere“³⁾ ist. Welt- und Menschenkenntnis dienen nur der Gewandung des Geschaffenen. Die Tiefe dichterischer Anschaulichkeit und Eindringlichkeit ist damit noch lange nicht erschöpft: Der Charakter muß im Indi-

¹⁾ Meyer IV, 315.

²⁾ Ebenda 102 f.

³⁾ Ebenda 261 A.

viduum eine ganze Menschheit spiegeln, in Sprache und Handlung individuell bestimmt, aber aus dem Ganzen motiviert sein. Alle Verwicklungen und Knoten des scheinbaren Zufalls bieten sich höherer ästhetischer Betrachtung als Knoten des Willens und der Notwendigkeit dar. Der Charakter offenbart hier, während er mit besonderen Zwecken zusammentrifft, seine Entfaltungsmöglichkeiten auch nach jeder anderen Richtung hin und bringt in individuellem Handeln den ganzen Menschen zum Ausdruck. Die Zufälligkeit der Kopie muß unbedingt vermieden und durch jedes Wort, jedes Wortspiel Wesentliches in Zufälligem, Gesetz in Erscheinung symbolisiert werden, beseelt und verkörpert. Jedes Volk, jedes Entwicklungsstadium ist ein „klimatisches Organ“ der Poesie, als welche wie alles Göttliche an Ort und Zeit gekettet ist und immer, wie Richters Gleichnis lautet, ein Zimmermannssohn und ein Jude werden muß, wenn sie den Menschen erlösen will. Ist hier im Allgemeinen das klassische Idealitätsprinzip haarscharf ausgesprochen, so schlägt das, was Jean Paul über die Führung der Charaktere als solcher und ihre Auswertung für die innere Form des Werkes vorträgt, durchaus in engere Gedankengänge und Theorien der Romantik.

„Das Romantische ist das Schöne ohne Begrenzung oder das schöne Unendliche, so wie es ein erhabenes gibt“¹⁾. Der gattungsmäßige Rahmen wird wieder durchbrochen. Die Betrachtung gilt einer großen Variante menschlichen Weltergreifens überhaupt. Shakespeare ist das Urbild solcher Kunst; aber selbst Homer dünkt ihm innerhalb gewisser Grenzen romantisch, wie denn auch Fr. Schlegel in dessen Zeichnung der Charaktere frappante Züge entdeckt. Jean Paul räumt vor allem dem Lächerlichen, dem Witz, dem Humor einen echt romantischen Bezirk ein, dem noch Bouterweck und Solger, Fr. Th. Vischer und Bahnsen, Rötcher, Mundt und Wienbarg vielfältige Anregung und Belehrung entnommen haben. Auch Hegel, der ihn als Dichter sentimental und abgeschmackt nannte, ist ihm bezüglich seiner „frei über dem Stoff schwebenden Subjektivität“ hierher gefolgt . . .

Voraussetzung aller Komik ist Phantasie und Sinnlichkeit in absoluter Freiheit. Jean Paul verlockt zunächst schon die Gelegenheit,

¹⁾ Ebenda 135.

III. Kap. Formen und Formeln der Genlezeit

unter diesem Titel ein Stück allgemeiner Illusionsästhetik in dem denkbar unabhängigsten, aller Gattungsbegriffe und Kategorien ledigen Betrachtungsfelde abzuhandeln. Doch läßt romantische Potenzierung des Einfachen nicht auf sich warten. Witz ist mehr als originelle Verknüpfung entfernter Vorstellungen; ein Herausfinden des Ähnlichen in sonst ganz inkommensurablen Größen, der Analogien in Körper- und Geisteswelt, Bewußtsein und Äußerem, ein Wechseln zwischen zwei metaphysischen Standpunkten; ein Sprung vom Ding ins Unbegrenzte, eine kühne Reflexion für den Führenden und ein erleuchtendes Aprosdoketon für den Geführten, immer aber Instinkt und Affekt. Nur poesielose Banausen, deren Phantasiemangel beständigen Reibungen des freien Vorstellens mit Vernunft und Moral unterliegt, können den ästhetischen Scherz einer komischen Dichtung mit dem moralischen Nachdruck einer Satire verwechseln. Jean Paul, in dem eine romantische Oberwelt hell und unmittelbar lebendig ist, besitzt die eigentümliche Begabung, das Kleine zu erheben und das Große zu erniedrigen, und also beides in einer ästhetischen Totalität auszugleichen oder wie er sagt, zu vernichten. Weder die plaudernde Behaglichkeit Sternes noch die pointierten Laszivitäten Wielands oder die galligen Karikaturen Bentzel-Sternaus vergleichen sich seinem aus dem Urtriebe eines halb sturm- und drangmäßig dynamischen, halb romantisch spiritualistischen Universalismus geborenen Humor; da ist ein Weltgefühl, dem in vorromantischer Zeit außer Lichtenberg bestenfalls Einiges bei Hippel und Weniges bei Musäus an künstlerischem Ernst und absichtsfremder Größe kongenial sein möchte. Wie Schlegels Ironie beruht dieser Humor auf einem metaphysischen Parallelismus von Erfahrung und Idee, der hier zunächst unter dem Gesichtswinkel des Konfliktes, des unauflöselichen Widerspruches von Bedingtem und Unbedingtem erfaßt wird¹⁾. Wie im romantischen Stil härtesten Gusses, d. i. bei Kleist, herrscht auch in Jean Pauls Darstellung die Neigung zur doppelten Illusionsbühne; Lampen- und Tageslicht fließen zu eigentümlichen Effekten zusammen, die

¹⁾ Die romantische Ironie an Hand der Schlegelbriefe und des Athenäums praktisch aus Jean Paul herzuleiten versucht A. Kerr, „Godwi“, Berlin 1898. Andeutung schon bei Scherer, LG 676. Vgl. A f d A XXV, 305 ff.

durch die Wahl bestimmter psychologischer Vorwürfe virtuos gesteigert werden. Von launigem Einfall ist sein Humor ebenso weit entfernt wie von Willkür und technischer Bewußtheit. Ironie und Witz sind hier überhaupt nicht begrifflich zu fassen und darum der epigrammatischen Kürze französischer Prägung zuwider; auch sie wurzeln in einer allgemeinen Stimmung, die nach zwei Richtungen hin, nach der gegenständlich symbolisierenden klassischen und nach der progressiv ausschöpfenden romantischen, zu höchsten Kunstformen weist, die in jedem Falle eine ästhetische Hochspannung, ein selbstsicheres Ansichhalten und Objektivieren voraussetzt und desto schwieriger zu wahren ist, je komischer ein Gegenstand von vornherein erscheint. So ist der Januskopf Jean Pauls, vielseitig aus Voraussetzungslosigkeit und aus Anregungsfülle, in der Geschichte des Idealitätsproblems der Hüter des wichtigsten Kreuzweges. Hier schließt eine Reihe von Halbheiten und Einseitigkeiten ihre besonderen Wege ab, gewinnt wieder die Fühlung mit dem Geiste Herders und macht Fortschrittskraft und Formwillen der vollendenden Gestaltung der ästhetischen Einwelt im klassisch-romantischen Idealismus dienstbar.

Die Energie des hochbegabten Empirikers versorgt noch eine Fülle pädagogischer, naturwissenschaftlicher, sozialer, patriotischer Interessen. Ein Beobachter wie Hamann und Winckelmann, sieht er in der Geschichtswissenschaft ein Bündnis von Gelehrsamkeit und Genie. Börnes pathetischer Prunknekrolog preist seine in bekannten Episoden bewährte Freiheitsliebe und Unabhängigkeit; vom Standpunkt liberaler Autarkie verspottet er den devoten Rektor Fabian Fälbel und den Aufklärer Glanz in den „Flegeljahren“. Gutzkow, der junge Laube, Pückler-Muskau, Löben und die Exotisten reden viel in der Sprache Jean Pauls; Stifter, Keller, Raabe, Freytag, Reuter u. v. a. bekennen seine nachhaltigsten Einwirkungen. Und das Zeitalter des neuen Shakespearekultus hat auch diesen Manierverwandten des romantischen Heros in das verdiente Licht verbreiteterer Teilnahme gerückt. —

In Kürze ist hier schließlich des Göttinger Professors Bouterweck zu gedenken, in dem die Gegenstandsreude Jean Pauls, wenn auch nicht ungetrübt und andauernd, eine gleichgestimmte Seele

findet. Mit den Anfängen seiner literarischen Bildung noch den Einflüssen der Klopstockzeit verpflichtet, ergibt er sich mit Eifer der Kantischen Philosophie, die er in einem maniert romantischen Orakelwerk mit pseudoplatonisch-esoterischen Mätzchen zu trivialisieren versucht, im Übrigen auch mit Jacobisch-realistischen Einwänden bedenkt. Durch erprobte enzyklopädistische Tätigkeit mit ungewöhnlich ausgebreiteter Erfahrung ausgerüstet, tritt er von vornherein mit deskriptiven, historisierenden Standpunkten an die Ästhetik heran. Da es keine Schönheit an sich gibt, will er sie von jeder Vermengung mit transzendentalen Prinzipien, überhaupt allen philosophischen Fragestellungen bewahren. Viel lockender sei es, den Pfaden Herders zu folgen, die nunmehr Jean Pauls dichterischer Beobachtungsreichtum so bunt mit Blumen bestreut habe. Die normative Geltung des Griechentums läßt er mit Heydenreich und Forster trotz höchster Bewunderung lieber dahingestellt. In seinen Fragmenten „vom griechischen und modernen Genius“ rühmt der schönselige, übergesprächige Romanschreiber die unberührte Sinnlichkeit der Antike, die völlig absichtslos und theoriefremd gewirkt habe und somit nur ein Muster in Natürlichkeit und Originalität, nicht in Befolgung eines Regelsystems darstellen könne. Bei verschiedener Gelegenheit warnt seine vielbändige „Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des XIII. Jahrhunderts“ vor dem Druck der Gelehrsamkeit, der die Neueren zu ersticken drohe. „Die Kunst kann im ästhetischen Sinne eine neue Welt erschaffen“¹⁾; ihr oberstes Gesetz ist die „ästhetische Nachahmung der Natur“; der Künstler hat nur die Wahl zwischen dieser und einer artistischen Farce ohne Natur. Bouterweck denkt natürlich an Nachahmung des Typus und des hervorbringenden Kräftespiels und läßt jedes wahrhaft organische Phantasieprodukt bis in seine Arabesken hinein als Bereicherung des Wirklichen gelten. Besondere Belehrungen über Stil- und Formfragen erteilt er auch in seinem systematischen Werke durch einen literarhistorischen Überblick. — Erst seine Ergänzungen in der Richtung auf Kanon und „Künstlerscharfsinn“ haben diese gesunden Motive in einen trüben Eklektizismus gerührt und vor Mit- und Nachwelt mit dem Stempel akademischen Epigontums versehen.

¹⁾ „Ästhetik“, Wien 1807, 205.

IV. Kapitel

Die deutsche Hochrenaissance

Die Klassik ist das Kunst- und Bildungsideal sehr reell gesinnter Menschen. Sie hat die edelsten Kräfte der zu ihr hinanführenden Epoche gesammelt, die Lebensenergien des Naturalismus den reifsten Hervorbringungen der Verstandeskultur vermählt und, die moralischen Tendenzen der Aufklärung zum Weltproblem erhebend, ein unendliches Ziel innerhalb der menschlichen Seele verwirklicht. Sie ist gerade in letzterer Hinsicht zu reinsten Selbstgewißheit und wirksamstem erzieherischem Einflusse gelangt. Daß in der Kunst ein so überragender Gipfel nur in ganz schlanker Entwicklung erklimmen und nur in den Individualitäten der Vollender gewürdigt werden kann, versteht sich von vornherein. Aber auch die nur beschreibende ästhetische Kategorie ermangelt nicht der Problematik. Ein vollkommener Realist erkannte die Allgemeinbedeutsamkeit und Idealität seiner naturgemäßen Ichentfaltung, und strebte fortan sein unerschöpflich wogendes Leben in die Ewigkeitsform antiker Gefäße zu bannen. Schiller ertritt einem verzehrenden Wollen strenge Objektivierung, erzog sich vom Spieler zum Zuschauer seiner Tragödie, und bändigte katastrophische Konflikterlebnisse in der Scheinwelt der ästhetischen Freiheit. Hölderlin, den doch die beiden nicht als ihresgleichen anerkannten, hatte wohl die große Harmonie erschaut, aber sein Wirklichkeitssinn machte seine Schönheit sentimentalisch, seine mythische Einheit gebrochen. Grillparzer, der neben dem neuen noch den klassischen Stil beherrscht, streift hier immer wieder ans manieriert Opernhafte — übrigens ist Sappho ein beliebter Singspielstoff, das goldene Vließ und Hero-Leander oft verwertete Opernvorwürfe; er ist bereits

von besonderem Ethos erfüllt, als welches sich der bloß stilistischen Vergleichung entzieht. Auch Kleist und Werner entfernt nicht so sehr die Fremdheit ihrer Ausdrucksmittel als die ihrer Haltung zu Erlebnis und Kunstwerk . . . Überall verweist uns die historische Kritik auf eine Lebensform in weitestem Zusammenhange. Der Stil ist ja nach Winckelmann „ein System der Kunst“, nach Goethes Wort beruht er „auf den Grundfesten der Erkenntnis“. Und es ist ein Hauptergebnis der größten Abhandlung Schillers, die Typen des künstlerischen Gestaltens als die fundamentalen Möglichkeiten des Welterfassens überhaupt verstehen gelehrt zu haben.

Harmonisch-tüchtiges Menschentum ist das Bildungsziel, anthropomorphe Naturbeseelung das ästhetische Weltbild der Klassiker. Dieses Anthropomorphe rührt bei Goethe aus emsigstem Studium der Plastik des menschlichen Körpers her, dessen organisch-ideelle Gesetzmäßigkeit auf alles Sichtbare übertragen wird; bei Schiller mehr aus ethischer Durchdringung, indem er allem Geschehen Willensspannungen und geistige Gegensätze unterlegt. Der Klassiker glaubt noch an die Form als solche und sieht sie als ein Begrenzendes, Unterscheidendes in die Natur hinein; (in der Romantik ist dann das Ringen um die höchste Kunstform immer zugleich das Verlangen nach Aufhebung aller Kunstform, damit das alsdann freie Einzelne zum Positivum und Identitätswert erhoben werde). Aber diese Form ist Daseinsgesetz und Bewegungsprinzip, organische Eigengestaltung und selbstbestimmte Kraftäußerung. Es war ein durchaus substanzielles und ein durchaus ideelles Moment gewesen, das den Begriff der „inneren Form“¹⁾ hervorgebracht hatte. Auch die sittliche Gemütsstimmung Shaftesburys bleibt ein nirgends auszuschaltendes Element alles Klassizismus. Von einem schlechthin menschlichen Bewußtsein aus hatte dieser die künstlerische Weltfreude empfangen, die Einheit mit sich selbst und mit dem Allgesetze. Frei schöpferisch, ein zweiter Gott, teilt der Mensch Leben und Gestalten aus. Das Ethische aber bleibt dem Ästhetischen, wie nur bei Moritz oder Schiller, eng verbunden; nur so glaubt der Neuplatoniker jenes eigentümliche Mehr ergreifen zu können, das die natürlich-künstliche Totalität über die Summe ihrer Teile hinaus in sich befaßt, nur

¹⁾ Vgl. 36 (Jubiläumsausgabe Cotta), XXXIff. (Walzel).

so den Geist als Wurzel alles Schönen zu lebendiger Wirksamkeit zu erwecken. — Was hingegen im Klassischen als empirisches, äußeres Formgesetz allgemeiner Mitteilung und Fortpflanzung fähig war, geht nicht wesentlich über die Sphäre Racines hinaus: Harmonische Linienführung und Symmetriekanon, Spektakel und heroische Grandezza. Das ausdrückliche, theoretische Vermächtnis dieser Kunstanschauung, antikisierende Regeln und steife Machanweisungen, vermochte keine tiefere Kunsteinsicht zu vermitteln, im besten Fall für schon vorhandene Erkenntnis Zeichen der Verständigung einzubürgern. Vorzüglich begünstigte es ja jene verzärtelte Verzierungs sucht, die sich mit den Resten der Rokokotradition so behaglich und nachgiebig vertrug. — Dem gegenüber wird in der kongenialsten Formel des Klassizismus, in der Hegelschen, die freilich erst aus der Dialektik seines Systems vollständig zu verstehen ist und sich in erster Linie an ein auf reine Schönheitswerte gestelltes Ideal der Antike wendet das Stilprinzip nur mit Zuhilfenahme metaphysischer Fiktionen analysiert und nur am Stil Goethes praktisch erläutert; und so geschieht es überall, wo wesensverwandte Resonanz vorhanden ist, bei Heinrich von Stein und Herman Grimm und den wenigen anderen. Auch die Klassik schreitet ins Unendliche. Aber Goethe vermeidet es, von einem Absoluten zu reden, und Schiller hält es geradezu für verkehrt. Sie behandeln es kritisch als ein Unerkennbares und suchen seinen Abglanz in dem Gehalte seiner plastischen Manifestationen, in der ehrfürchtigen Selbstbescheidung der moralischen Erhabenheitsgefühle, in dem steten Vorwärts der Persönlichkeitsbildung — ohne es in Gestalt eines jenseitigen Ideenlandes oder Schellingscher Allabstraktheit als Objekt erfassen zu wollen. (Erst die Romantiker versuchen es als unmittelbare psychologische Realität zu meistern.) So sind denn auch im XIX. Jahrhundert alle von seiten bloß artistischer Nacheiferung unternommenen Restaurationsversuche des Klassischen epigonenhaft geblieben, bei den Dekorateuren Schenk und Kugler wie bei den poetae laureati Heyse und Schack, den immerhin urwüchsigeren und markigeren Geibel und Wilbrandt, den wissenschaftlicher gegründeten Versuchen Hamerlingschen oder Jordanschen Schlages. Wie anders war es im Bezirke Bayreuths, wie anders bei C. F. Meyer! Die Objektivität und Harmonie muß

eben eine Lebensform, die antikische Linie der Kontur organischer Fülle sein.

Anschauungsweisen wie der unseren gewährt es eine einzigartige Szene, den naiven und den sentimentalischen Dichter dem höheren Vereinigungspunkte zuschreiten zu sehen. Was psychologisch getrennt ist, wächst so zu metaphysischer Einheit und Harmonie empor. Und in dieser Welt ist das Klassische ästhetisches Wesen und geistiges Band; nur hier kann es, unter den notwendigen Wertungsvorbehalten, heißen: Goethe und Schiller.

1. Goethe

Goethe ist der produktive Mensch im weitesten Sinne. Er ist in den Dingen und erlebt ihren Aufbau und Zerfall. Seine Aussagen haben für Systematik und Fachdisziplin den Wert unerschütterlicher Beobachtungsergebnisse, seine Erlebnisse die Geltung von Naturphänomenen gewonnen. Vieles, was in Strudel und Strömung der Geniebegeisterung mit dem Furor des Angreifenden tobte, klärte und glättete er zum ruhigen Besitze der Epoche. Einheit von Denken und Wirken ist sein Leben, Synthese von Erfahrung und Idee seine Kunstform: ein Stil, der — immer Ausdruck lebendigster Anschauung und eigentümlichsten Erlebens — jedermanns Stil und jedermanns Erlebnis ist; eine Kraft, durch welche nach dem Worte Kants „die Natur der Kunst die Regel gibt“.

Er behauptet die Kunst des Organischen gegen „Imitation“ (Batteux) und „Idealisierung“ (Sulzer). Das Organische bleibt sein Lebensnerv. Mit Kant legt er größtes Gewicht auf Überwindung alles Utilitarismus. Jedes Erzeugnis der Natur wird als kunstvolle Form geachtet, die selbstherrlich und selbstbestimmt ist. Andererseits wird die Kunst der Natur eingeordnet: Beide handeln zwecklos aus großen Prinzipien — ein Gedanke, der ihm die „Kritik der Urteilskraft“ zeitlebens teuer und vertraut erhält. Der Begriff des Organismus wird bei ihm wie bei Kant erläutert als dasjenige Naturprodukt, „in welchem alles Zweck und wechselseitig auch Mittel ist“¹⁾. Wo der ringende Goethe mit Herz und Hand dem ungeteilten, ursprünglichen Leben dient, beherrscht

¹⁾ IV, 260.

der klassische Künstler — ohne Errungenes preiszugeben — eine eigengesetzliche Ewigkeitsform, überall Bildner, allumspannend und allversöhnend.

Lenz nahm Standpunkt und mußte verbinden. Goethe bekennt gelegentlich des Wortes „Gegenständlich“: „Ich raste nicht, bis ich einen prägnanten Punkt finde, von dem sich Vieles ableiten läßt, oder vielmehr, der Vieles freiwillig aus sich hervorbringt und mir entgegenträgt, da ich denn im Bemühen und Empfangen vorsichtig und treu zu Werke gehe“¹⁾. Überall ist kontinuierliche Entwicklung, Fernkräfte gibt es nicht. Liebe — und Genie ist Liebe — hebt die Welt zur Ordnung und Harmonie des Schöpferwerkes empor, dessen Schönheit nur erfühlt, nicht ermessen werden kann. Architektonischen Charakters wie Leibnizens Monadengebäude und Shaftesburys Einklang der inneren Form ist seine Konzeption der Zweckmäßigkeit und Notwendigkeit beim Anblick des Straßburger Münsters. Die motorische Schmiegsamkeit fühlt sympathetisch die unablässige Bewegung des ewig Unvollendeten, der reine Blick fixiert Zusammengehöriges zur Gestalt. Wie die Natur strebt seine Phantasie nach individueller Bildung. Alles ist Erfahrung. Goethe ist, wie schon Gutzkow treffend beobachtet²⁾, am allerwenigsten ein Dialektiker. Schon die Debatten mit Hackert und die Sulzer-Studien im Kreise Reiffensteins — wo er dem Maler Müller wie ein Achill unter den Weibern von Skyros erschien — beweisen seine begriffliche Genügsamkeit. Kestner charakterisiert ihn bekanntlich: „Er pflegt auch selbst zu sagen, daß er sich immer uneigentlich ausdrücke, niemals eigentlich ausdrücken könne: wenn er aber älter werde, hoffe er die Gedanken selbst, wie sie wären, zu denken und zu sagen“³⁾. Gleichnisse läßt er sich nie verwehren. Er kommt vor Fülle der Intuition nicht zu Worte; aber die gegenständliche Synthese, in der das gemeine Auge sich wiedererkennt, verbirgt die ungeheure Kompliziertheit der Kräfte, die sich zur plastischen Form verbinden. Er besaß auch im Leben die unbezwingbare Liebenswürdigkeit des Genialen, in dessen Nähe man

¹⁾ 39, 51f.

²⁾ „Über Goethe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte“, Hesse VIII, 290f.

³⁾ DjG² II, 315.

einen Kosmos spüren konnte, ohne auf Äußerungen persönlicher Überlegenheit zu stoßen.

Dem Jüngling der Darmstädter und Wetzlarer Tage, der am Götz und am Faust arbeitete, sich ins XV. und XVI. Jahrhundert versenkte und der deutschen Kunst einen begeisterten Heroldsruf widmete, ist die charakteristische Kunst die einzig wahre, wenn sie nur „aus inniger, einiger, eigener, selbständiger Empfindung um sich wirkt, unbekümmert, ja unwissend alles Fremden“¹⁾. Italiens Geschenk war kein neuer Typus des Anschauens oder Einfühlens, sondern ein neues Denken²⁾. Was er im Norden als Note seiner Persönlichkeit, als Bekenntnis seiner Individualität, als seinen subjektiven Stil erst schmerzlich gesucht hatte und dann gefunden zu haben verzweifelte, offenbarte sich ihm in der Welt der plastischen Formen und entschiedenen Lichteffekte als wesensgleich mit der Daseinswurzel der Dinge, als überpersönlicher Ausdruck, als Gesetzmäßigkeit, als Typus. Die Typik tritt für ihn als neue, sieghafte Erhöhung seines Daseinsgefühls in Erscheinung; seine Kunst wird ihm als echter Spiegel des Weltganzen bewußt, als Übermenschliches, Überzeitliches: Seine Erfahrung ist Idee, Lebensgesetz aller Welt.

Technische Studien (Moritz, Lips, Bury) und empirische Belehrung (Hirt, Meyer, Schütz, Jenkins) geleiteten ihn in die Werkstatt der Antike, die er, niemals mit viel historischem Sinne begab, als Künstler und Gleichstrebender und doch ehrfürchtig betrat. Der Galianische Palladio beschwerte sein Reisegepäck, der Römische Zirkel stellte ihm verschwenderisch reichsten Anschauungsstoff zur Verfügung. Hinter ihm lag das „schädlichste Nichts“ einer Theorie der Sinnlichkeit, seit Kants Kritiken Tod und Moder preisgegeben, vor ihm erhob sich der vorläufige Gipfel, den Moritz auf den Wegen der Winckelmann und Hagedorn voll liebebeflügelter Künstlererfahrung und tief grabender Reflexion erklommen hatte. Unter allen Trabanten, die in Italien den Meister der Welt umringten, um ihm durch Empirie, Induktion, Systematik zu dienen, war dieser nicht nur der feinste Re-

¹⁾ 33, 11.

²⁾ Diese Einsicht, der Gesamtanschauung der intelligiblen Wirksamkeit eingefügt, ergibt sich als eine der wertvollsten Früchte aus dem „Goethe“ von Fr. Gundolf, Berlin 1916.

sonanzboden der Gespräche, sondern auch der aktivste Anreger¹⁾. Viel schönselige Empfindsamkeit, viel romantischen Sinn, auch Schroffheit und versteckte Anmaßung trug Moritz in sich. Zerissen vom Expansionstrieb des Geniejüngers, von mystischem Schauindich und pietistischem Entsagungspessimismus, durchschaut er die Bedeutung des individuellen Leidens als metaphysischer Kompensation des Schaffens und der Erhebung der Gattung zum Schönen. Mit Herder tritt er für das lebendig-harmonische Kunstwerk der natürlichen Kräfte, mit Shaftesbury für die Idealität der Darstellung ein. Beide Tendenzen deuten auf die psychologische Parallele von Mikrokosmos und Makrokosmos hin und fördern die Selbstherrlichkeit des Kunstwerkes, die Selbstgenügsamkeit des Schaffens. Jedes Werk trägt seinen Brenn- und Vollendungspunkt in sich. Genie ist Selbstzweck, es haucht der Materie seinen Geist ein. Alles Einzelschöne aber ist Offenbarung eines idealen Gesamtschönen und kann als solche nicht erkannt oder nachgeahmt, sondern nur hervorgebracht und empfunden werden. Naturgenuß und Kunstgenuß verfeinern sich wechselseitig; das Schöne hat weder Ursachen noch Zwecke; es ist in sich vollendet: es hat nichts zu „bedeuten“, vielmehr alles zu enthalten; „wir betrachten es, weil es da ist, und mit in der Reihe der Dinge steht; und weil wir einmal betrachtende Wesen sind, bei denen die unruhige Wirksamkeit auf Momente der stillen Beschauung Platz macht“²⁾. Die höchste Fähigkeit des empfindenden Menschen ist die Liebe, die Vollendung seiner tätigen Kräfte die Schönheit. Moritz schreitet den Mittelweg zwischen der Kunstbetrachtung des Schaffenden und der Objektivität des klassischen Idealismus.

Was Goethe sieht, betrachtet er. Was er betrachtet, gestaltet er. Seine Phantasie, die jeden Gegenstand in eine Fülle organischer Varianten setzt, bleibt ihm auch vor der Statik der alten

¹⁾ Nach M. Dessoirs naturgemäß überholter Jugendarbeit („Moritz als Ästhetiker“, Berlin 1889) und den literarhistorischen Studien von Glogau und Eybisch ist — nach der neuerdings so regen psychologischen und biographischen Erforschung des „Anton Reiser“ — eine ästhetische Monographie über den Vielgewandten lebhaft zu wünschen. Vorarbeiten bei Brüggemann, Enders, besonders Walzel: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft I, 38ff. Interessantes bei Nadler, LG III, 172ff.

²⁾ DLD 31, 28.

Kunstherrlichkeit treu. Auch ihm ist Plastik Sache des tastenden Gefühls, des gleitenden Auges. Seine Phantasie gehört dem visuell-motorischen Typus an. Chamberlain hat ihm den Meister des statischen Sehens, den rein visuellen Typus Lionardo verglichen und der „Natur als Darstellung“ beim Morphologen Goethe die Schärfe und Festigkeit der „Natur als Mathematik“, gleichsam eine *mera experientia*, entgegengestellt¹⁾. Lionardo will nur von Mathematikern gelesen sein und nennt die Erfahrung „die gemeinsame Mutter aller Künste und Wissenschaften“²⁾; Goethe möchte von seinen Schülern ein Naturstudium als Voraussetzung seines Unterrichtes fordern. Dort exakteste Empirie, hier exakteste Phantasie; dort schöpferische Wahrnehmung, hier schaffendes Erlebnis.

Der größte Bildner wird nur in seinen Gebilden erkannt, in denen er sich selbst erkannt, in die er die große Notwendigkeit gelegt hat, während er selbst in der Freiheit des Schaffenden lebt und handelt. Wenn wir aber Goethe ausdrückliche Bemerkungen zur Ästhetik ablauschen wollen, dürfen wir nicht etwan die Schriften zur Kunst durchstöbern. Hier erwarten uns im Wesen Signaturen, Kataloge, Register, Notizen, Inventarien, Etiketten; Goethe, der persönliche Interessen und Traditionen sorgfältig hegt, bewahrt gegen die geliebten Gegenstände alle Pflichten des Schülers und des Kenners. Der Rückschluß auf Funktion und Methode aber vollzieht sich am anschaulichsten und ungezwungensten auf dem Gebiete der naturwissenschaftlichen Schriften. Hier spricht er mit der Absichtslosigkeit des schrankenlos naiven Interesses, hier hemmt ihn weder Meinung noch Namen.

Die ganze Struktur der für sein gesamtes Schaffen so außerordentlich wichtigen Begriffe Typus und Idee ist durch die Aufgabe bedingt, die Gesetzmäßigkeit des Organischen zu erfassen, die von den geometrisch fixierbaren Verhaltensweisen des Anorganischen grundsätzlich unterschieden wird. Die ganze Platonische Begriffsproblematik hatte er an beharrlichen Beobachtungen über das Verhältnis von Individuum, Art und Gattung im Tier- und Pflanzenreiche unmittelbar erlebt und empirisch durchgearbeitet.

¹⁾ H. St. Chamberlain, „Kant“, München 1905, 96ff.

²⁾ „Malerbuch“, bearbeitet von W. v. Seldlitz, Berlin 1910, 29.

Noch vor Italien entdeckt er den Zwischenkieferknochen und die Wirbeltheorie, beschäftigt er sich mit Linné, seinem dritten großen Lehrer. Wo er scheidet, geschieht es nur, um die Organe desto passender zusammenfügen zu können. Der intellectus archetypus, die „anschauende Urteilskraft“ ist das Urbild seines Betrachtens. Die ewige Bewegung macht den Gattungsbegriff hinfällig und jede Klassifikation wesenlos. Seinem gegenständlichen Sehen widersprechen Begriffe wie Energie, Vitalität, Substanz, als welche mehr Resignation und mathematisiertes Unwissen denn wirkliche Erfahrung sind¹⁾. Stockend ringt der Meister des Wortes mit dem Innersten, Besondersten der Erscheinung.

In Straßburg schon hatte es ihn gleich einer Erleuchtung überfallen, daß alles Empfangen Gestalten sein müsse, daß nur die Wandlungsfähigkeit der schaffenden Funktion die Fluten des natürlichen Stromes in Gebilde zu fassen vermöge: Es ist sein „Ableiten“, sein angeborenes Schauen, die Voraussetzung des wahren klassischen Gehaltes. Er glaubt an die Gesetzmäßigkeit und objektive Zweckmäßigkeit des also durch Analogie, Auswählen, Aufreihen Verbundenen, er läßt sein Leben jederzeit durch organische Nutzung des Einzelmomentes regiert sein. Lavaters visuelles Ableiten sagt ihm ungemein zu, solange dieser beim immanenten Wirken der Materie bleibt und dualisierende Vorstellungen fernhält. Soll ein Werk wirklich sich vor dem Auge bewegen, so muß ein transitorischer Moment gewählt sein, bemerkt er just vor der Laokoongruppe; das höchste Pathos der bildenden Kunst liegt im „Übergange eines Zustandes in den andern“²⁾. Alle Genrekunst, aller Naturalismus, aller reproduktive Stil wird durch das bildende Prinzip überholt. — Goethe vererbt diese Anregungen dem Malerkreise um Carus und Runge: Hier ist von einer „tieferen Anschauung“ die Rede, einem „besonderen Charakter“, einer „neuen eigentümlichen Wirkung auf das Gemüt des Betrachtenden“, vermittelt durch innige Versenkung in das Wachstum, in die lebendige Evolution der Landschaft, die die Manier der Blickpunkte und der Aufmerksamkeits-

¹⁾ Vgl. bes. R. Steiner, „Goethes Weltanschauung“, Weimar 1897, 109ff., auch Jahrbuch XII, 190ff. Allgemeines in Helmholtz' Rede: Deutsche Rundschau 1892, 115ff.

²⁾ 33, 131.

verteilung ablöst; hier wird die „Physiognomie der Gebirge“ diskutiert, mit Anklang an W. v. Humboldts „Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse“¹⁾.

Nächst der schematischen Abstraktion ist Goethe die Baconische Induktion am äußersten verhaßt. Das typisierende Schauen ist eben über beides erhaben. Nie wäre es ihm beigestiegen, den Zweifel zum Vehikel der Erkenntnis oder auch nur zum Prüfer der Wahrheit zu machen. Besser eine falsche Hypothese als gar keine. Über seine Methode der Naturforschung legt er 1829 das schroffe Bekenntnis ab:

Induktion „hab' ich mir nie, auch gegen mich selbst nicht erlaubt.
Ich ließ die Fakta isoliert stehen.
Aber das Analoge sucht' ich auf.
Und auf diesem Wege z. B. bin ich zum Begriff der Metamorphose der Pflanzen gelangt.
Induktion ist bloß demjenigen nütze, der überreden will . . .“²⁾

Er braucht das Experiment, wofern es unter freiem Himmel stattfinden kann. Gesetzmäßigkeit ist keine Verallgemeinerung, entsteht also nicht durch Weglassung von Bestimmungen. In der Erscheinung als solcher bietet sich dem Genie das Wesen aller Erscheinung dar³⁾.

Die Ableitung ist die Voraussetzung der Metamorphosen- und allgemeinen Vergleichungslehre; sie führt zur Konzeption des Urphänomens, allerdings nur im Pflanzenreiche. In Sizilien sieht Goethe das Theater von Taormina aus dem Relief hervorstechen, fühlt er sich in Palermo aus dem Garten des Alkinoos in den Weltgarten versetzt, wo alles Lebendige unter sich verwandt, immer klarer als Astwerk des nämlichen Stammes erscheint. Gleichzeitig mit der tiefsten Offenbarung der Antike, die denn doch ihres eigenbedeutsamen stofflichen Charakters nicht zu entkleiden ist, geht ihm hier die Einheit alles Lebendigen in der

¹⁾ A. Peltzer, „Goethe und die Ursprünge der neueren deutschen Landschaftsmalerei“, Leipzig 1907, 15.

²⁾ 39, 54.

³⁾ Zu dem Verhältnis von Induktion und Abstraktion vgl. bes. den Goethe-Abschnitt bei E. Cassirer a. a. O. Auch hier wird 290ff. der „Stilwandel“ so aufgefaßt, daß der Formgedanke nicht als Ergänzung zum Freiheitsgefühl hinzutritt, sondern als notwendiges Moment in ihm liegt und sich aus ihm heraus entwickelt.

grandiosesten Erfüllung zu Sinnen. Auch die Urpflanze ist als Objekt nur Resignation; kein mathematischer Abschluß der Einheitsfunktion, sondern ein notwendiges Haltmachen der Sinnlichkeit: Im Letzten noch Synthesis nicht Atomisierung.

Auch die historische Entwicklung betrachtet Goethe, unhistorisch wie sein Zeitalter — wenigstens für das Auge des Heutigen — mit dem Blicke des bildenden Dichters; Evolution ist ein Denken in organischen Formen, neben dem die Ursachenkettens des zeitlichen Nacheinanders von untergeordnetem Werte sind. Herders „Ideen“ blieben sein Lieblingsbuch. Goethes besonderes Vermächtnis an die Wissenschaft war ein Imperativ des organischen Betrachtens und in erster Linie bestimmt, dem Naturforscher Leitstern und Methode zu werden. Hypothesen non fingo! Das Gegenständliche, der Versuch als Mittler zwischen Subjekt und Objekt, das Evolutionsprinzip und die exakte Phantasie der Formenauflösung und Formensynthese: alles zielte dahin, in den Händen echter Empirie eine neue Wissenschaft der Sinnlichkeit und der Phantasie zu zeugen, die mit unbewaffnetem Auge vom empirischen über das wissenschaftliche zum reinen Phänomen vordränge. Neben und nach Goethe haben Vicq d'Azyr¹⁾, d'Alton, schon Buffon und Kasp. Fr. Wolff, später Martius und G. de St. Hilaire, Liebig und Tyndall diese synthetische Betrachtung gepflogen. Die gemeine Entwicklung der neueren Naturwissenschaft aber heftete sich an die Ausläufer der sinnenfremden Systematik und des aufklärerischen Materialismus, griff nach dem Empirismus des Westens, gegen den das XVIII. Jahrhundert seinen großen Emanzipationskampf geführt hatte, häufte Statistisches für Klassifikation und Formel und überließ den von vornherein auf Phantasie und Anschauung gestellten Geisteswissenschaften die Hütung des großen Erbes.

Die Mannigfaltigkeit des Werdens, der Strom der Bildung erscheint bei Goethe in der Einheit des Seins, der Gestalt als symbolisch zu verstehendem, doch vegetativ geschaffenem Elemente ausgedrückt. Es bedurfte eines Kantianers, ihn zu belehren, daß seine Erfahrung Idee, seine vermeintliche Rezeptivität Spontaneität sei.

¹⁾ Siehe 39, XXXII ff. (Morris).

Schillers Verhältnis zu Goethe, durch seine unübertrefflichen Charakteristiken vom 23. August und 31. August 1794, grundsätzlich und typisch durch die Abhandlung „von naiver und sentimentalischer Dichtung“ für alle Geschlechter erleuchtet, ist nicht nur das besterhellte Stück neuerer Literaturforschung, sondern auch ein Zentrum der allgemeinen ästhetischen Bildung geworden, ewig schon dadurch, daß sich in beiden Männern geradezu die zwei psychologischen Grundtypen des deutschen Menschen in erreichter Vollkommenheit manifestieren. Goethe, der sich vorzüglich als der Empfangende fühlt, beschert das Bündnis wiederum eine höhere Bewußtheit seines Reichtums, ein schärferes ausdrückliches Denken über Typus und Idee, ein neues Gestaltwerden seines angeborenen klassischen Stils, ein Weiterschreiten also in der Bahn des bewußt-Gesetzmäßigen. Der dämonische Zwang des Bekenntniswerkes wird durch freie Bildungskraft in göttlichen Formen gebändigt.

Beide kannten jenen Begriff der inneren Form, die Objektivität mit individueller Anschauung vermählt. Goethe hatte die allbewegende Urkraft erschaut und gab sie an bewegte Gestalten zurück, Schiller fand in der Kunst einen Weg zur menschlichen Vollendung, die ihm eben in der Erfüllung einer ästhetischen Sendung bestand. Hier Wille zur Einheit durch die Form, dort Suchen der Form zu der besessenen Einheit. Der Ausdruck „Idee“ scheidet die Geister . . . Kants Idee ist eine Art Subsumtionsform, Schema und Hilfskonstruktion zur Ordnung und Gliederung der Apperzeptionsmassen, etwas, das der Erfahrung vorausgeht und deshalb durch sie nicht gegeben werden kann; eine Form, die der Geist der Natur entgegenträgt: man spricht gleichsam die Einheit des Ganzen aus und überläßt es der Natur, die Idee zu bewähren und zu bestätigen. Diese Produkte stehen also zwischen Erfahrung und Begriff oder, wie es die Gesamtstruktur des Systems fordert, über beiden. Nur die Irrationalisten und die späteren Identitätsphilosophen nähern sie, gemäß der Psychologisierung der Vernunftfunktion, der Erfahrung an, als erfahrbare Bürgschaft für etwas über den Erscheinungen Waltendes. Das ist z. B. der Fall Schellings, der mittels der intellektuellen Anschauung die Einheit der endlichen Dinge im Absoluten unmittelbar erleben zu können glaubt. — Auch für Goethe ist der wesenhafte Inhalt

eines Erfahrungskomplexes so wenig abstrakt wie nur etwan für den mythenbildenden Griechen. Er besitzt das Auge des Antiken, dem das Individuum Gattung und die Gattung Anschauung und Erlebnis ist, keineswegs der Beherrschung und Klassifikation dient. Er sieht im Einzelnen Bewegungs- und Entfaltungsrichtung, Gesetzlichkeit und Notwendigkeit. Ideen außerhalb der Natur hätten keinen Daseinswert für einen, der sich als Teil der allumfassenden Kraft fühlt, sie wären schlechterdings ein Nichts. Goethe ist sich ursprünglich nur bewußt, daß er seine Idee durch Beobachtung aus dem Objekte gewonnen, daß er alle Erklärungsmomente der Erfahrung entnommen habe. Bezeichnenderweise ist ja nicht ein totes Betrachtungsfeld, sondern das lebendige Tier- und Pflanzenreich das Anwendungsgebiet dieses Begriffes. Eine Urpflanze muß es geben, denn woher wüßten wir sonst so verschiedenartige Gebilde alle als Pflanzen anzusprechen! Erst Schiller macht ihn auf das Spontane und vom Subjekt Hinzugedachte in solcher Beobachtung und Erfahrung aufmerksam. — Schillers Idee gehört dem Kantischen Vernunftbereiche an. Sie ist notwendige Voraussetzung der Erfahrung, ein Faktor, der Erfahrung bedingt und deshalb nicht unter empirische Gesetze fallen kann. Sie ist auch Deutung des Gegebenen; sie ermöglicht Erfahrung und vermittelt Erkenntnis, ein Gegenstand der Sinnenwelt kongruiert ihr niemals . . . Das nämliche Gebilde, das Goethe sich durch exakte Phantasietätigkeit schafft, bestimmt sich Schiller durch transzendentalphilosophische Gedankengänge. Ihr rasch empfundenes Einverständnis nun geht vornehmlich dahin, in individuellen Formen zu gestalten, die Idee symbolisierend zu versinnlichen und nicht dialektisch präzisierend zu verdeutlichen. Die Prinzipien der Darstellung werden aus dem Ganzen des menschlichen Geistes abgeleitet. Der Stil ist der Mann. Manier zwingt eine Vielheit der Erscheinungen unter ein bestimmtes Phänomen und seine Erklärung. Der klassische Stil stellt jedes Einzelne auf den höchsten Punkt, der seiner Gattung erreichbar ist. Er beruht auf dem Glauben an den Allgemeinwert solches Gestaltens, auf der Zuversicht, daß sich alle großen Künstler in ihren vollkommensten Werken einander nähern müssen. — Den Hauptgegensatz vorweggenommen, mußte sich zwischen beiden Männern bald die einstimmige Haltung herstellen. Natürlich konnte sich Goethes

Sehen nicht Schillerscher Kritik unterwerfen. In seinem Bewußtsein waren kurze Bahnen und hurtige Wechselbeziehungen zwischen dem Reellen und dem erfahrungsmäßig konzipierten Schema. Schiller, von um so viel weniger behender Einfühlung, war zu schärferer Unterscheidung von vornherein veranlagt. Überhaupt blieb die Übereinstimmung in dieser Frage in weitem Maße systematischer und terminologischer Natur, begünstigt durch die offenbare Vieldeutigkeit des Faktors „Idee“ sowohl bei Schiller wie bei Goethe. Wie viele ungezwungene und gezwungene Kompromisse bei und seit Platon fallen diesem Träger zur Last! Der Umgang mit Schiller (eigentlich schon die ersten Debatten) lehrt Goethe allgemein sich seinem eigenen Schaffen reflektierend und interpretierend gegenüberstellen, er beherrscht seine Stellungnahme zur kritischen Philosophie. Die weitere Entwicklung scheint zu bezeugen, und Vorländer¹⁾ hat dies zuerst mit Gründlichkeit verfolgt, daß Goethe der Nachgebende war, der sich den Thesen Schillers fügte. Das wäre in keinem Falle erstaunlich: Belehrungsfähig war hier natürlich nur der Empiriker; eher als der kritisch Denkende jene Anschauungsenergie empfangen konnte, die ihn die Zwischengebilde der Vernunft als unmittelbaren Bewegungsimpuls aufnehmen ließ, konnte der anschauende Betrachter einem Gebrauche beipflichten, der solche zweifellos über der gemeinen Sinneswahrnehmung stehenden Formen in den Bezirk der Vernunft verwies. Der kurze Aufsatz „Bedenken und Ergebung“ aus dem Jahre 1820 formuliert, wie bekannt, den Abschluß des Vorganges, in dem wir Goethe scheinbar vollständig zu Kant sich bekehren sehen: „Endlich finden wir, bei redlich fortgesetzten Bemühungen, daß der Philosoph wohl möchte Recht haben, welcher behauptet, daß keine Idee der Erfahrung völlig kongruiere, aber wohl zugibt, daß Idee und Erfahrung analog sein können, ja müssen“²⁾. Dennoch sind alle derartigen Kundgebungen als Argumente von nur ganz bedingter Bedeutung. Von einer Übernahme Kantischer Lehrmeinungen kann nur unter den oben ausgeführten Vorbehalten überhaupt die Rede sein. Der Unterschied der Idee vom Begriff war natürlich einleuchtend, die genauere Beziehung zur Erfahrung bot (wie bei den Idealisten

¹⁾ K. Vorländer, „Kant. Schiller. Goethe“, Leipzig 1907.

²⁾ 39, 35.

Schelling und Hegel) gewissen Spielraum für individuelle Auslegung. Hier war doch vorerst wenig mehr als eine Schlüssel dargeboten, in der verschiedenartiger persönlicher Erfahrungsinhalt Platz finden konnte. (Nur so ist es z. B. möglich gewesen, Kant vice versa so weitgehend zu goethisieren, ihn zum Schauer und Idealrealisten auszurufen, und zwischen dem Typus des Künstlers und des Analytikers eine so innige psychologische Verwandtschaft herauszufinden, wie es in Chamberlains Kantwerk geschieht.) Allerdings offenbart uns Goethes fernerer Werdegang, immer gründlicher auf Abstoßung alles nicht exakt Empirischen, alles nicht in reiner Plastik Darstellbaren bedacht, die wachsende Neigung, den Erfahrungscharakter der Idee, den er in den Genie- und Drängerjahren uneingeschränkt bekräftigt haben würde, wenigstens teilweise als ein Als ob aufzufassen, als Forschungshypothese, besonders wiederum für den Naturforscher. Rückschauend berichtet er einmal, er hätte sich (im Laufe der neunziger Jahre) an eine Sprache gewöhnt, die ihm vorher völlig fremd, indessen nach der poesiefreudlichen und gewalttätigen Herrschaft der populären Spekulation desto willkommener gewesen sei. Immer nüchterner wendet er sich von dem berauschten Sehertum der Lavater und Jacobi ab, desgleichen von aller dialektischen Sinnlichkeitsdurchdringung. Über die unbewußte Empfindung hinaus wird sichtende Organisation gefordert. Sinnliches Material und vernünftige Gestaltung bedürfen ununterbrochener Wechselwirkung. Es gibt keine Erfahrung, die nicht auch produziert, von uns hervorgebracht, erschaffen wird. Erfahrung ist nur die Hälfte der Erfahrung. Wo der echte Künstler von Erfahrung spricht, subintelligiert er immer die Idee; aber diese ist vom Wahrnehmungsvorgang nicht abzutrennen. Vom Absoluten wagt Goethe nicht zu reden. Die wahrhaft kritische Selbstbeschränkung wird sein Schaffensgesetz: durch Erfahrung zur Idee. Umsichtig allwärts nach dem Endlichen greifend, schreitet er ins Unendliche. Das klassische Ideal mündet ins menschlich Tüchtige und seinen Pflichtenkreis redlich Erfüllende . . .

In Schillers Kunst soll sich der Geist den Körper bauen. Die göttliche Schönheit berührt die irdischen Dinge, so weit sie an ihr teilhaben. Bei Goethe immaniert sie ihrem Ding unmittelbar. Schiller düsterte nach einem Ziel für seine Aktivität und

fand es im Naiven bei Goethe und den Griechen; seine Literaturkenntnis und Belesenheit war minimal. Viel dringender bedurfte Goethe der regelmäßig zugeführten Empirie. Er hatte sie einst bei Oeser und Stock, bei Herder und Merck gesammelt, er ließ sie sich systematisch von J. H. Meyer mitteilen, der ihn, selbst überaus bildsam und lerneifrig, mit dem Handwerkszeug des Allegoristen vertraut machte, in die Kniffe des Machens einweihte, über sein gediegenes Tatsachenwissen verfügen ließ. Er lernte von Riemer und dem Vitruvergebenen Hirt, von Humboldt und dem Kanzler Müller. Er lernte von Männern wie den Boisserée, besonders Sulpiz: von der munteren Unverdrossenheit des Tatmenschen, gewinnend und liebenswürdig, energisch und entschlossen, ein geborener Impresario, der das Interesse des grenzenlos Aufnahmefähigen auf Heidelberg und Köln lenkte. So trieb Goethe aus dem Stoffkreise seiner ästhetischen Studien allmählich wieder dem Meere der täglichen Aktualität zu.

Die Naturphilosophen der Renaissance kennen eine symbolische und eine empirisch-kausale Naturerkenntnis. Goethe, der die Leiter der symbolischen bis an die Grenze des Mythischen erklimmen hat, widerstreitet vom Standpunkte des Dynamismus der Cartesianischen Kausalität in der Naturwissenschaft und dem Naturalismus in der Unterhaltungsliteratur. Sein Leitstern ist das wesenhafte Einzelne. „Was ist das Allgemeine? Der einzelne Fall. Was ist das Besondere? Millionen Fälle“¹⁾. „Das Allgemeine und Besondere fallen zusammen: Das Besondere ist das Allgemeine, unter verschiedenen Bedingungen erscheinend“²⁾. Nur seichte Unreife springt aus dem Besonderen ins

¹⁾ 39, 69.

²⁾ 39, 71. — Auf Goethe beruft sich hier immer wieder der moderne Intuitionismus, z. B. wenn er vom „universalistischen Empirismus“ — im Gegensatz zum „individualistischen Empirismus“ der induktiven Forschung — redet. So die vorbildlich sauberen Darlegungen N. Losskijs, „Die Grundlegung des Intuitivismus“, übersetzt von Strauch, Halle 1908: Das Allgemeine ist ebenso einzig wie das Individuelle, ein Ursprüngliches und Selbständiges, das aus keinem Nichtallgemeinen abgeleitet oder zusammengesetzt werden kann. Idee und Erfahrung stehen in keinem Dualismus. Beide bilden die Wirklichkeit nicht ab, sondern enthalten sie. Erkenntnis ist ein mit anderen Erlebnissen verglichenes Erlebnis, ein Differenzieren des Gegebenen zu Form und Bewußtheit. Zu ganz ähn-

Allgemeinste. Dem intuitiven Kopf, den die Idee des Ganzen erleuchtet, ist der Einzelfall Symbol: „Man suche nichts hinter den Phänomenen; sie selbst sind die Lehre“. Der Zwiespalt läßt sich freilich nicht im Dämmerlicht des Alltags überwinden, wo trübe Augen mit Schrauben und Gesetzen scharwerken. Es bedarf eines ästhetischen Vermögens, einer Erziehung der anschauenden Urteilskraft. — Die wühlende Gedankenarbeit, das nie erschlaffende Verinnerlichen und Vergeistigen erzeugt eine eigentümliche Beseeltheit auch dort, wo sich der Künstler urwüchsig und unmittelbar gibt. Wie vielleicht kein Leid des Einzelnen möglich ist, das nicht irgendwie die Gesamtheit förderte, so gibt es wohl auch keinen Skrupel und Umweg in den theoretischen Kämpfen des Jahrhunderts, der solcher Einheit nicht mittelbar zugute gekommen wäre. Das Ideal hat wieder einen blühenden Leib und unter sich nährenden Boden. Wie Schiller bekämpft Goethe nicht den Verstandes- oder Gefühlsmenschen als solchen, aber beide, wo sie in herrschsüchtiger Vereinzelung auftreten. In der Vorrede des „Hyperion“ heißt es: „Wer bloß an einer Pflanze riecht, der kennt sie nicht, und wer sie pflückt, bloß um daran zu lernen, kennt sie auch nicht“. — An Spinoza, den er so wenig wie einen anderen Philosophen systematisch verstehen konnte, liebt er nicht nur die früh erkannte wissenschaftliche Uneigennützigkeit und denkerische „Friedensluft“, sondern auch die Kühnheit des Dogmatismus und Pantheismus, die, anschauend nicht glaubend, sich dem Metaphysischen unmittelbar gegenüberstellt. Gegen Zergliederung und Ausdeutung, wenn anders sie treu beobachtend und behutsam geschieht, ist er niemals ablehnend. Wiederholt rühmt ihm Schiller nach, wie trefflich sich sein anschauender Geist mit der Philosophie vertrage, ja durch sie stetig gestärkt werde. Es fällt ihm nirgends bei, in Herders oder Knebels Widerspruch gegen die Kantischen Scheidungen einzustimmen. Zu stark gefestigt und geschlossen ist seine Synthese, als daß sie durch Kritik und Analytik erschüttert

lichen Ergebnissen kommt die von Rich. Avenarius beherrschte Richtung der Metaphysik; dieser begründet einen solchen Realismus in seinem Prinzip der „reinen Erfahrung“; sein „Empirikritizismus“ beruht eben auf der Läuterung des gegenständlichen Elementes der Anschauung und der Ausschaltung aller subjektiven Zutaten durch solche Erfahrung.

werden könnte. Formel und Phase sind Ausdrücke der nämlichen Erscheinung; man muß diese in ihrer Gänze erschaut haben, um beide mit Erfolg anzuwenden. Der Antirationalismus, der sich im alten Herder neu entflammt hatte und in der übernatürlichen Freiheitslehre Jacobis zu einer mystischen Berührung von Diesseits und Jenseits gelangt war, geht in dieser Naturanschauung zum erstenmal wirklich zu Grabe. Hier liegt die große Scheide, die den Sturm und Drang von der Romantik trennt. — Vieles, was die letztere dann zu System und polemischem Programm schmiedete, ist schon hier verwirklicht: Die zuversichtliche Schätzung der Phantasie, jenes exakten Hervorbringungs- und Betrachtungsvermögens, das, ohne nähere Rücksicht auf das Gefüge des kritischen Systems, impulsiv zum Grundvermögen ausgerufen wird. Der Widerspruch gegen mechanische Naturvergewaltigung, die alle Bewegung und Beseelung leugnet. Die Würdigung besonnener Zerlegung und bewußter Kritik auch seitens des Schaffenden. Die Aufrollung der bedeutsamen Antinomie von ästhetischer und ethischer Welterfassung im „Wilhelm Meister“. Romantisch angeregt und auf die Romantik zurückwirkend ist sein Gedanke der Weltliteratur. Von den direkten Entlehnungen der Jüngeren zu schweigen. Was die überall noch Strebenden von dem überall bereits Erfüllenden trennt, wird im nächsten Kapitel prinzipiell zu sichten sein. Das erste Hauptmerkmal des Klassikers angesichts solcher Unterscheidung bleibt wohl dieses: Sowohl dort, wo sein Weltbild an das Wirken der Allnatur, des Göttlichen stößt, wie auch dort, wo Urgefühle oder Urerlebnisse zur Darstellung kommen, (wir haben das schon gelegentlich der Metamorphosenlehre und des Urphänomens gestreift), bleibt Goethe naiv, immer auf Erfahrung, auf Plastik, auf positive Anschaulichkeit (keine mystischen Wahrnehmungsformen) bedacht. Nur innerhalb dieser Grenzen kennt er Erfahrung und Idee, die ihm indessen immer auch Gestaltungs- und Vertiefungsmittel, nie bloße Data sind.

Zweifellos wird der Gipfel dieser unermeßlichen Bildung und Selbstkultur in der Mittagsstunde des reifen Lebens erreicht: in der klassischen Metaphorik der „Iphigenie“, der Renaissanceharmonie des „Tasso“, der unerhörten Ereignisobjektivität von „Hermann und Dorothea“. Vor dieser Synthese („Lehrjahre“)

liegt der Naturalismus, die noch nicht zur Typik geläuterte Erfahrung („Theatralische Sendung“), hinter ihr die allegorisierende Abstraktheit, die an Bestimmungen — zum Mindesten stilistisch, ausdrucksmäßig — hinter der sinnlichen Typik zurückbleibt („Wanderjahre“). Letzteres ist das eigentliche Symptom der Altersdichtung, das zuerst in der „natürlichen Tochter“ ausgeprägt erscheint, mag auch die Erlebnisunfähigkeit gegenüber der Revolution an dem besonderen Stoffe dem naturgemäßen Ablauf des Prozesses vorgegriffen haben.

Innen und Außen, Sein und Werden fallen in der unvergleichlichen Produktivität dieses Lebens zusammen. Gegen die dionysische Symphonie der Massen und Körper stemmt sich der Optimismus des Plastikers, der die Gestalt in räumlicher Schärfe dem Flusse der Materie entreißt; der im Kreislauf der Dinge durch Selbstentwicklung sein Ich behauptet und in seinen Formen Vergängliches und Einmaliges zu ewigem Dasein rettet. Diese Entwicklung im Wechsel von Zerfall und Neubildung, der schöpferische Gedanke von Heraklit bis Bergson, ist Goethes ureigene Existenzform. Reine Formkunst ist nur ein Abschöpfen eines Vergänglichen, dessen Inhalt selbst im nächsten Augenblicke tot und vergangen ist¹⁾. Form und Bewegung sind zunächst ein Gegensatz, indem das eine den Tod des anderen bedeutet. Aber in der an der allgemeinen Entfaltung teilnehmenden Seele wächst die Form als dynamische Variante der lebendigen Substanz, deren Zerfall eine Metamorphose des ewigen Einen ist. Nicht nur als schöner Kontur prangen die monumentalen Linien des klassischen Kunstwerkes vor dem Auge des Nachgeborenen. Das alles entfaltet sich vor und in uns, eröffnet uns Wege und Ziele des Strebens, grüßt uns in erwachender, frischer Jugend. Das alles lebt in und mit der Menschheit, liegt treu und bescheiden am Herzen dessen, der es fassen kann und überwältigt ihn heute, hier, jetzt mit den Schauern der ewigen schöpferischen Liebe . . .

Wie sich im theoretisch gegründeten Klassizismus Anschauen und Denken auseinandersetzen, welche dialektischen und praktischen Verträge die rationalen Urinstinkte mit den realistischen Forderungen verknüpfen, wie das Denken die Aktivität des pro-

¹⁾ F. Bulle, Euphorion XXI, 156 ff.

duktiven Menschen beeinflußt hat, möge nun an der Persönlichkeit Schillers zu erhellen versucht werden — sei es auch nur, um die Problematik dieses Charakters und seiner Leistung in voller Weite zu entrollen.

2. Schiller

Schillers Ethos ist der Ruf zum höheren Menschen. Geschichtsauffassung und Philosophie, Moral und Naturbegriff fügen sich diesem Imperativ, der — wie bei Shaftesbury — in dem Zwischenlande der ästhetischen Freiheit verwirklicht wird. Aus der schmerzlichen Erkenntnis eigener Unvollendung quillt das unendliche Ziel des idealen Menschentums in uns, mit dem wissend und wollend übereinzustimmen jedes Strebenden Lebensaufgabe sei. Hier wie in Fichtes „Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten“, wie bei Novalis und dem Dichter der „Hymnen an die Ideale der Menschheit“, lebt das glühende Streben nach höheren Gesellschaftsformen und Veredlung des ganzen Menschen, geleitet vom idealistischen Urinstinkt, die Natur beherrschen zu wollen.

Schillers Kunst entspringt — wie die Philosophie Platons und Plotins — dem Übersinnlichen, der reinen Geistigkeit des intelligiblen Charakters. Besonders kongenial ist ihm die Tragödie als „moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustande des Affektes“. Die Vereinigung von Sinnlichkeit und Ideal wird durch eine Fiktion objektiviert und nicht weiter als psychologisches Problem behandelt. Es bildet eine Hauptschwierigkeit für die literarhistorische Würdigung der Gedankenwelt Schillers, daß er sein Weltbild nie rein psychologisch wie z. B. Herder, sondern auch konstruktiv und spekulativ beherrscht. Kein empfängliches *natura parendo vincitur*, kein Gedanke an Immanenz, höchstens Influxismus. Wie die Stürmer und Dränger vergöttert er die Natur, aber er setzt sie aus immanenten und transzendenten Elementen zusammen. Ein trutziges Bedürfnis nach einem Absoluten, sowohl einer ewigen Schönheit wie einem unumstößlichen Sittengesetze, ein wahrer *horror vacui* vor dem Bedingten und Erfahrungsdetail als solchen. Der bloß empfindende Mensch ist Sklave der Natur; sobald er sie denkt, wird er ihr

Gesetzgeber. Schiller sucht die Idee niemals im Dinge, sondern trägt sie in die Erfahrungswelt hinein. Nicht die Beziehung zur Erfahrung wird an der Idee betont, sondern der Charakter der Vollkommenheit und Vernunftreinheit, der sie zu einem Überrealen macht. Sie ist ein Urwert, dessen Herkunft ihm so wenig wie Hegel weiter problematisch ist: Der Idealist zieht Erkenntnisse und Motive „aus sich selbst und aus der bloßen Vernunft“. Das einzelne Reale ist irrationell und deshalb wissenschaftlich wie ästhetisch indifferent. Der Instinkt vermag, so räumt er ein, im Einzelnen ein richtiges Urteil und eine richtige Handlung zu bestimmen, nicht aber Größe und Würde hineinzulegen; hierzu fehle ihm Selbständigkeit und Freiheit.

Schiller steht auf dem von der Aufklärungsanalytik bereiteten Boden und streckt die Hände nach griechischer Einheit und apollinischer Klarheit. Er hat sie nicht in naiver Synthese errafft, wohl aber, einer Grundintuition folgend, ein Leben lang in Liebe und Leiden um sie gerungen. Wo Goethe ein göttliches Erbe verschwenderisch in den Tag streute und erst an der Autorität großer Vorbilder zum Bewußtsein des ideellen Wertes und der Erkenntnisfülle seiner Schöpfungen heranreife, mußte sich Schiller jede Funktion, jede Form durch schrittweise Reflexion zu eigen machen. Früh hatte er den Widerstreit von Pflicht und Neigung schmerzlich durchgelebt, früh dem gesetzgebenden und gesetzbejahenden Willen das Steuer seines Lebens anvertraut. Wenn sein Julius im „philosophischen Briefwechsel“ zur Gleichung Gott-Natur vordringt, bedeutet ihm dieses Lebensgefühl mehr einen emotionellen, das hyperbolische Gleichnis liebenden Kosmotheismus, denn die Intuition und innere Erfahrung des Pantheismus, oder nach seinem Ausdruck: mehr die moralische Größe des Pathetischen denn die kontemplative Erhabenheit der reinen Einbildungskraft.

Die Aufklärung hatte die einzelnen Vermögen und Seelenkräfte sorgfältig abgegrenzt. Wurde doch in der Entwicklung von Harris und Home zu Hemsterhuis und Sulzer jedes einzelne einmal als Urfunktion und ästhetisches Grundvermögen ausgerufen. Schiller hat seine virtuose Antithetik im Einzelnen wie seinen kühnen Dualismus im Großen einem harmonischen Schönheitsideal geweiht; gerade die feinsten Scheidungen dienen der

Versöhnung und Vereinigung; so werden die Antagonismen Anmut: Würde, Freiheit: Notwendigkeit, Stofftrieb: Formtrieb, Kraft: Gesetz, Naiv: Sentimentalisch, beziehungsweise Realistisch: Idealistisch über alle zuspitzende Analyse hinaus der Wechselwirkung und Ergänzung zugeführt. Ohne Spekulation keine aufklärende Erfahrung, ohne Erfahrung keine produktive Spekulation. Ohne Natur kein sicherer Besitz von Sittlichkeit, ohne Sittlichkeit kein menschenwürdiger Gebrauch der Natur. Ohne Individualität keine Freiheit, ohne Gattungsscharakter keine Notwendigkeit. Ohne tätige Kraft ist der Mensch nie er selbst, ohne leidende nie etwas Anderes, in beiden Fällen also Null. Das Sinnenwesen muß durch heftiges Pathos die Macht der Natur offenbaren, damit das Vernunftwesen seine Unabhängigkeit beweisen könne. Sinnliches allein ist unwürdig, Heroisches allein ist kalt. Vergebens suchen wir an der Juno Ludovisi Anmut oder Würde: sie besitzt nämlich beides zugleich . . . Alle Vereinzelnung ist Irrtum. „Gerade diese Ausschließung,“ merkt er zur Trennung Realist: Idealist an, „welche sich in der Erfahrung findet, bekämpfe ich; und das Resultat der gegenwärtigen Betrachtungen wird der Beweis sein, daß nur durch die vollkommen gleiche Einschließung beider dem Vernunftbegriffe der Menschheit kann Genüge geleistet werden“¹⁾.

Wie mächtig diese antithetische Manier sich auch im Stil ausprägt, sei am Beispiel einer typischen Formulierung veranschaulicht: „Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt“: Das Identitätsurteil „Nur Spielen heißt in eigentlichem Sinne Mensch sein“ ($a = b$) wird in die zwei parallel gebauten Schenkel $\text{non } b \neq a$ und $\text{non } a \neq b$ zerlegt.

Schönheit entspringt der Wechselwirkung von an sich notwendigen, widersprechenden, einzeln geradezu schädlichen Trieben. Ihr höchster, der Kunst nie vollkommen ersteigbarer Gipfel ist das völlige Gleichgewicht von Realität und Form. Echte Bildung schreitet von zerstreuten Wirkungen zu dem einen Wirkenden, von den pragmatischen Ausübungen zum substanziellen Vermögen; sie läutert Sitten zur Sittlichkeit, Kenntnisse zur Erkenntnis, Glücksfälle zur Glückseligkeit. Als ästhetische Bildung hebt sie

¹⁾ 12 (Jub.-Ausg.), 251 A.

Schönheiten, die man wahrnimmt, zur Schönheit, die man erlebt und besitzt. Sie lehrt die Übereinstimmung von Natur und Freiheit, Willen und Vernunft. Alle Wahrheit ist ihr Harmonie von Begriff und Erfahrung, alle Sittlichkeit Eintracht von Gesetz und Trieb. Jede einzelne sittliche Handlung hat ein Allgemeines zu enthalten, den sittlichen Charakter: auch das ist eine ausgesprochen ästhetische Forderung! Die so veredelte Natur beruht nicht mehr auf etwas, das man hat, sondern auf dem, was man ist; dieses Unverlierbare, Unerschöpfliche ist die schöne Seele. Hier liegt der Unterschied zwischen Ästhetentum und ästhetischer Bildung Der ganze Persönlichkeitskult der Klassik, die von den Pflichten der Selbstbildung und Selbstbeherrschung so streng denkt, bestimmt sich durch die Flucht vor äußerlicher Zwecksetzung und Kenntnisaneignung einerseits und vor subjektivistischer Willkür und Verzerrung auf der anderen Seite. In allem gilt die Selbstbestimmung aus der eigenen Vernunft, und nichts an Kants Lehren bereitet Schiller schwerere Bedenken als der Gedanke, daß das Sittengesetz des Philosophen als äußerlich und aufgezwungen sich erweisen könnte. Lerne, was immer du erfassen und verwerten kannst, bewege dich im Kreise deiner Fähigkeiten, steigere diese zur höchsten erreichbaren Stufe! Der Mensch ist berufen, ein Kosmos zu sein, verpflichtet, sich nach Kräften dazu auszubilden. Diese Persönlichkeitsauffassung ist allem romantischen Individualismus gänzlich abgewandt; sie ist fast rigoristisch, wie sie ja einer extrem objektivistischen Ästhetik verschwistet bleibt.

Das absolut naive Genie ist mit der Empfindung fertig und deshalb unkorrigierbar; die Kritik kann ihm höchstens die Einsicht in seine Fehler vermitteln. Schiller fordert das Hinzutreten von Gesetzmäßigkeit, Typik, Allgemeincharakter; die künstlerische Sinnlichkeit müsse stets — immanent oder ausdrücklich — durch solche ideellen Motive mitbedingt sein. Kein Genie der naiven Klasse, „von Homer bis auf Bodmer herab“, habe die Klippe der bloßen Empirie durchwegs vermeiden können. Und täglichen Schaden verursache die naive Poesie durch das Vorurteil, daß schon Empfindung und Humor, schon die Nachahmung der wirklichen Natur den Dichter mache. Dort Bürger, hier Kotzebue und Karl von Karlsberg.

Schiller konnte die Urpflanze nur als Idee auffassen; und mit Kant glaubte er, daß der Idee nichts Wirkliches, ja nichts mit menschlichen Mitteln Darstellbares wesensgleich sein könne. Methodisches Denken vermag genialer Konzeption natürlich niemals Schritt zu halten. Aber jeder große Wurf in Wissenschaft und Kunst, jede bahnbrechende Entdeckung und jedes unerhörte Weltbild ist jähe Beute der Einbildungskraft, die — schlechtweg ihrem eigenen Gesetze folgend — momentan, durch gleichzeitiges Erfühlen unübersehbarer Entwicklungs- und Wirkungsmöglichkeiten, Ergebnisse einheimen kann, deren planvolle Ableitung unmöglich oder unendlich wäre. Das Phänomen ist hier Lehre, die Reaktion Erkenntnis. Man redet beim Tier vom Instinkt und macht entweder den Sprung in die Teleologie oder pocht unkritisch auf ein Auswahlprinzip oder räumt der Spekulation das Feld. Letzteres ist hinsichtlich Schillers Idee der Fall. Seine Vernunft, vielseitig verankert in Sittlichkeit, Persönlichkeitslehre, Humanität, ist die Vernunft Kants, etwas Höheres als rasonnierender Verstand oder moral sense. Sie ist das Vermögen des Menschen, der ein All in sich trägt und sich über die nackte Triebbestimmung zu erheben vermag. Ihre Ideen, Gebilde von gewisser Allgemeinheit zwischen und über Begriff und Erfahrung, sind ursprünglicher Vorwurf und beherrschende Bedingung des dichterischen Weltergreifens. (Dieser Ausdruck möglicher oder zu ermöglichender Erfahrung ist natürlich vom bloßen Phantom, vom Phantasma, vom Ideal vollständig zu scheiden.) Dem ethisch-ästhetischen Grunderlebnis gesellt sich die enthusiastische Anerkennung Kants, die ihn alles Unendliche, in Sonderheit die Unendlichkeitsfunktion der Kunst, moralisch würdigen läßt: Sonnenaufgang und Alpenglügen können uns nicht als Erscheinungen unmittelbar wohlgefallen, sondern nur vermittels der — „moralischen“ — Idee. Sehen wir von der engeren Bestimmung durch die kritische Philosophie ab, so wahr hier das Moralische doch auch die psychologische Bedeutung eines ohne spezielle Zwecke, selbstbedingt wirkenden Spieles der Affekte. Es bildet den Gegensatz zu jeder utilitaristischen, auch zur bloß schwärmerisch empfindenden und zur vage allegorisierenden Haltung. Wir werden nach alledem der Idee als unmittelbarer „moralischer“ Reaktion auch einen gewissen ur-

sprünglichen Erlebniswert zubilligen müssen. Die konstruktive Metaphysik der Romantiker operiert mit dem Unendlichen als einer psychologisch gegebenen Größe. Der Klassiker denkt kritisch; er verweist das All in das Gebiet der Postulate und gibt ihm demgemäß den sittlichen Index.

Goethe begnügte sich seinerseits mit einer widersprechenden Feststellung gemäß seiner Maxime: „Eine falsche Lehre läßt sich nicht widerlegen, denn sie ruht ja auf der Überzeugung, daß das Falsche wahr sei. Aber das Gegenteil kann, darf und muß man wiederholt aussprechen“¹⁾. Das Genie ist ein Wesen, das den Dingen näher ist und aus der einzelnen Erfahrung über Gesetze und Zusammenhänge Licht empfängt. Das Genie würde der Wissenschaft, sofern sie mehr ist als Empirie und weniger als Spekulation, nie bedurft — keineswegs sie überflüssig gemacht — haben. Sein geistiger Besitz ist ihm keine Idee mehr. — Was Goethe ungebrochenes, unreflektiertes Hervorbringen war, verhiß Schiller Versöhnung eines sein Leben zerwühlenden Antagonismus. Er hat die Sittlichkeit des an sich noch nicht edlen, strebenden Menschen gegründet, wie er der Kunst des nicht schlechthin Naiven die Wege gewiesen hat. Er, der dem verlorenen Naturzustande in Geschichte und Leben oft sentimental nachtrauerte („Die Ideale“), wollte für den nicht mehr naiven Menschen die dualistischen Bildungsmassen zum Himmel ästhetischer Einheit türmen. Wenn Goethes Typik vom Organischen ausgeht, sucht Schiller sogleich das Symbolische. Er betrachtet es als eigentümliche Anlage des modernen Dichters, von Ideen abhängig zu sein, „durch Begriffe zu rühren“. Wie Fr. Schlegel scheint ihm die alte Dichtung auf künstlerischer Vollendung, die neue auf Gehalt zu beruhen.

Alle Kunst ist Form (Shaftesbury). Aber diese Form gibt die eigentümliche Wesensart des Gegenstandes, den Ausdruck seines tiefsten Wirkungsgesetzes. Sie ist autonom: Weder der Stoff darf sie beeinflussen noch die Subjektivität des Künstlers sich störend einmengen. Ihre Mittel sind generell, ihre Gegenstände individuell. Das gestaltende Prinzip darf nicht äußerlich und nicht willkürlich sein: Schönheit ist Natur in der Kunstmäßigkeit. Das ist Moritz, das ist Goethe, das ist Kant! Schiller hat den

¹⁾ 39, 58.

klassischen Formgedanken in Meisterwerken ästhetischer Analyse abgeleitet und ihm auf dem ihm von Ursprung her besonders vertrauten Felde des Sittlichen Geltung und Anwendung verschafft. Auch das Verhältnis zu den Verstandeskräften mußte dem Sohn des XVIII. Jahrhunderts vorzüglich am Herzen liegen. In der edelsten Aufklärung war diesem Problem reiche Gedankenarbeit gewidmet worden. Descartes hatte das ästhetische Vergnügen aus einem mühelosen Durchschauen von Ideenzusammenhängen hergeleitet; wie denn das Schema „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ gelegentlich in die Forderung ausläuft, das Spiel der Apperzeption durch einen bequemen, Aufmerksamkeit verteilenden, Härten versöhnenden und Klüfte verbrückenden Ausdruck zu unterstützen. Nach Hemsterhuis soll die Kunst eine möglichst große Ideenzahl in möglichst kurzer Zeit, an möglichst kompaktem Stoffe dem Bewußtsein zuführen¹⁾. Auch in Shaftesburys Formel „Alle Schönheit ist Wahrheit“ tritt die theoretische Weltbedeutung des Schönen zutage.

Die Rolle der Erkenntnisfunktion in der Kunstanschauung Schillers ist von Vaihinger²⁾ in großzügigem Zusammenhange interpretiert worden. In Schillers Reich des freien Scheines, wo sich das Leben des Stofftriebes mit dem Gesetze des Formtriebes paart, gibt es kein eigentliches Erkennen. Wir befinden uns in einer Welt des Möglichen, in einem besonderen Zustande doppelter Bestimmbarkeit, zwischen passivem Aufnehmen und zwecktätigem Denken und Wollen. Wir bilden uns ein, in diesem Medium alle Verhältnisse und Wirkungsweisen zu durchschauen, aber die realen Eigenschaften des Stofflichen sind durch die Form „vertilgt“. Der ästhetische Reiz beruht wesentlich auf einem Schein des Erkennens.

Die Kunst entspringt einer Funktionslust, einem Grundtrieb, der in einer ursprünglichen und notwendigen Tätigkeit der Phantasie besteht (Leibniz). Freie Schöpferkraft begabt das Objekt mit den Eigenschaften des Lebendigen. Kunstgenuß ist ein freies Bilden, ein Finden der Idee, des Lebensnervs, zu der gegebenen Zeichnung, Gestalt, Farbe. Schiller hat dieses Phänomen in seine

¹⁾ Ähnlich auch Mendelssohn: „Von der Herrschaft über die Neigungen“, § 3.

²⁾ H. Vaihinger, „Die Philosophie des als ob“, 2. A., Berlin 1913.

unmittelbare Naturbetrachtung hineingetragen. Die Unzulänglichkeit des Naturalismus schreit nach Ergänzung, mag derselbe nun durch ein Hineinbilden oder ein systematisches Supponieren der Idee vergeistigt werden. Schiller gibt der Idee nicht nur den urschöpferischen Wert des Erkenntnis und Erfahrung bedingenden Prototyps, sondern auch den Charakter des ästhetischen, in der Empfindung festgehafteten Elementes, das die Schöpfungsprodukte des menschlichen Geistes als solche kennzeichnet und mit dessen eigenstem Adel schmückt. Auch hier der anthropomorphe Zug der klassischen Naturauffassung. Das Kunstschöne beruht auf der Verarbeitung eines Eindruckes mittels der wahrhaft vergegenständlichenden, in die Sphäre des heiteren Spieles emportragenden Kraft der Idee. Seine Zweckmäßigkeit ist nicht sinnlich-impressional, sondern objektiv-harmonisch. Nicht die menschliche Apperzeption liefert das Maß für diesen Faktor, sondern der Antagonismus von Gesetzmäßigkeit und Freiheit, der sich in einem antikisierenden Prinzip aufhebt.

Die Bewunderung jedes Gegenstandes, jedes Naturobjektes ist für Schiller eine Bewunderung des hervorbringenden Geistes, eine Ehrfurcht vor dem Gesetze im Schöpfer. In diesem Sinne ist das Menschliche das einzige Objekt der Kunst. Der heroische Mensch nun ist überall ethisch. Ein Ethiker ist als Schaffender stets Dramatiker — wofern er nicht satirisch-polemisch wirkt. Der Klassiker begehrt nicht das Wohlgefallen schlechthin, sondern die Lust der moralischen Empfindung, nicht die orgiastische Lebenssteigerung als solche, sondern die Vertiefung des geistigen Lebensinhaltes durch eine harmonische Kontemplation, die Läuterung der Empfindung zur reinen Betrachtung.

Schillers Verhältnis zur Einfühlung erheischt ein kurzes Verweilen. Die Hauptvoraussetzung der Illusion ist eine innere Wahrscheinlichkeit, nämlich die Übereinstimmung des künstlerischen Kräftespieles mit den Aktionstendenzen des wirklichen, die Vermeidung von Unfolgerichtigkeiten und unorganischen Zügen, die die Einbildungskraft stören und die Übertragung der Vorgänge in unser eigenes Erlebnis beeinträchtigen. In allem muß innere Notwendigkeit walten, alles Ereignis und Erleben sein; das Subjekt erhält kein Recht auf urteilende Besinnung, nur auf die Wahl des Standpunktes. Gerade das Drama, dessen spe-

zifische Wirkung auf einer suggestiven Beeinflussung des Willens beruht, lebt von der Notwendigkeit unter welcher Form immer; in Stürmen der Leidenschaften und wuchtenden Ereignissen gehorcht seine Welt nur eigener Keim- und Zerstörerkraft. Schillers ästhetische Freiheit breitet nun über alle Unerbittlichkeit und Unentrinnbarkeit des Tatsächlichen eine Atmosphäre des Spieles und des interesselosen Affektes. Er findet in der heiteren, der Selbstaufhebung fähigen Freiheit, deren Erkenntnisbedeutung wir oben gestreift, eine unversiegbare Quelle des Lustgefühls, auch angesichts tragischer und sinisterer Gegenstände. In diesem Sinne löst er das alte, durch Dubos und Brumoy, Mendelssohn und Lessing wiedererweckte dramaturgische Problem des Vergnügens an tragischen Begebenheiten. — Der Realist Goethe sah stets das Unvermeidliche, das Mächtige, die zermalmende Brutalität des Wirklichen. Werther und Clavigo wurden hart am Rande der Selbstauflösung geboren; zur Vollendung des Prometheus und Mahomet mangelte ihm nebst Anderem die Distanz von seinem Vorwurfe, die Willensfreiheit, sich den realen Folgen zu entziehen, die elastische Brücke von blutigem Ernst zu wissendem Spiel. Was ihm endlich als Stillung zuteil ward, war eine Art Ironie, eine Frucht kritischer Selbsterkenntnis und eines gewissen Bewußtseins des Schaffensvorganges, ein Gewaltmittel, das nicht nur den pragmatischen Härten und Kanten der Objekte, sondern der ganzen Illusionssphäre des spezifisch Dramatischen ans Leben griff. Stets war er von der Vorzüglichkeit und dem Überwerte des wirklichen Triebes und der reellen Begeisterung überzeugt. Schiller betonte, daß es aufs Machen ankomme. Sein sentimentalisches Schaffen, das überall in der Unendlichkeit der Kunst und der Spontaneität der Form wurzelte, hatte die Gefahren der Künstelei, des Effektes ohne innere Ursache, durch das Übergewicht des Moralischen zu bändigen: Kein Sinnliches, nur das Geistige beherrsche unser Gefühl. Dieses Moralische aber wirkt — das ist der weite Abstand von Sulzer, Gellert und den Verfassern bürgerlicher Trauerspiele — nicht pädagogisch-normsetzend, sondern als autonomes Gesetz aus dem Wesenskern des Kunstwerkes heraus. Von hier aus wird der Antagonismus Form: Stoff überwunden und folgerecht, immer unter Betrachtung des moralischen und des ästhetischen Kom-

plexes zugleich, eine großartige Durchdringung von Natürlichkeit und Kultur vorbereitet. Zu solcher Synthese ließ sich naturgemäß von den verschiedensten menschlichen Tätigkeiten her ein Weg finden. Die verwickelte Frage nach dem (historischen oder psychologischen) Primat des Ästhetischen oder Moralischen bei Schiller soll in diesem Zusammenhang nicht näher erörtert werden. Die Problemstellung erheischt vor allem den Nachweis, daß er in beiden Sphären die großen Antinomien aufgelöst hat, die von Natur und Geist wie die von Freiheit und Vernunft. Und sobald der harmonische Kreis geschlossen ist, stellen sich ohnedies ästhetische Sitten und moralischer Nutzen oder moralisches Gemüt und ästhetische Vollendung überall in fruchtbarster Wechselwirkung dar.

Es war ein halber Irrtum Hegels, Schiller als Vorläufer seiner Ideenarchitektonik zu begrüßen. Übereinstimmung lag in dieser Hinsicht nur in dem beiden gemeinsamen Hinausstreben über den als subjektivistisch beurteilten Standpunkt Kants. Hatte der Schauspieler Talma gesagt, daß etwas, wenn es wahr erscheinen solle, nicht wahr sein dürfe, so muß nach Schiller ein Werk in sämtlichen Teilen ideell sein, wenn ihm als Ganzem Realität zukommen solle: „Was unsterblich im Gesang soll leben, Muß im Leben untergehn“. Aber umgekehrt hat er eben in der hochklassischen Epoche, als deren ausdrückliche Grundsätze in der kurzen Abhandlung zur „Braut von Messina“ zu suchen sind, den Wert der „empirischen und speziellen Formen“ verteidigt und alle objektiv-idealistische Ästhetik an diese gewiesen. Wer Idee oder Erscheinung durch Aufopferung des anderen zu fördern sucht, versündigt sich an beiden. Der Künstler bedient sich der Idee als eines Mittels zur Realität, zur Illusion. Die Idee ist das Wirkende, das mit Notwendigkeit die Erscheinungsform des Gegenstandes bestimmt. Der Charakter als solcher aber muß in lebendiger Individualisierung vor uns treten; und diese ist der Maßstab aller geistigen Durchbildung.

Es obliegt uns nunmehr, innerhalb Schillers Kunstanschauung die Auseinandersetzung zwischen den Wegen der zerlegenden Erkenntnisarbeit und dem Fluge des offenbarenden Symbols zu verfolgen. Da ist es kritische Voraussetzung, daß wir uns die Lehre Kants über dieses Verhältnis vergegenwärtigen, und

von hier aus die fundamentale Abweichung Schillers mit aller Schärfe des Prinzips erfassen: Ein Kunstwerk hat „Geist“, wenn es „ästhetische Ideen“ enthält; das sind — nach der ersten Definition in dem großen Paragraphen 49 der „Kritik der Urteilskraft“ — Vorstellungen der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlassen, ohne daß ihnen doch ein bestimmter Begriff angemessen sein kann. Ihre Welt ist völlig geschieden von der der Vernunftideen, denen umgekehrt keine Anschauung entsprechen kann. Wir hören weder von metaphysischer Identität noch von einem anderen Zusammenhange der zwei Reiche. Nur das Subjekt stellt in gewissen Fällen eine Art Wechselbeziehung her, die Kant folgendermaßen beschreibt: „Wenn nun einem Begriffe eine Vorstellung der Einbildungskraft untergelegt wird, die zu seiner Darstellung gehört, aber für sich allein so viel zu denken veranlaßt, als sich niemals in einem bestimmten Begriff zusammenfassen läßt, mithin den Begriff selbst auf unbegrenzte Art ästhetisch erweitert, so ist die Einbildungskraft hierbei schöpferisch und bringt das Vermögen intellektueller Ideen (die Vernunft) in Bewegung, mehr bei Veranlassung einer Vorstellung zu denken (was zwar zu dem Begriffe des Gegenstandes gehört), als in ihr aufgefaßt und deutlich gedacht werden kann“¹⁾. Hier wird jeder Ansatzpunkt eines transzendenten Realismus strengstens vermieden. Alle Unendlichkeit liegt in der unerschöpflichen Freiheit unseres Spieles; die Betrachtung überschreitet nirgends die Grenzen der Beobachtungsaussage. Die ästhetischen Attribute „stellen nicht, wie die logischen Attribute, das, was in unsern Begriffen von der Erhabenheit und Majestät der Schöpfung liegt, sondern etwas Anderes vor, was der Einbildungskraft Anlaß gibt, sich über eine Menge von verwandten Vorstellungen zu verbreiten, die mehr denken lassen, als man in einem durch Worte bestimmten Begriff ausdrücken kann, und geben eine ästhetische Idee, die jener Vernunftidee statt logischer Darstellung dient, eigentlich aber um das Gemüt zu beleben, indem sie ihm die Aussicht in ein unabsehbares Feld verwandter Vorstellungen eröffnet“¹⁾. Es war die Aufgabe des Genies gewesen, jener Masse der unnennbaren, ästhetischen Attribute in originaler Weise Ausdruck zu geben.

¹⁾ IV, 186.

Das Verhältnis der ästhetischen Idee zur Vorstellung und zum Begriff ist also bei Kant ein Anregen nicht Enthalten. Auch im Gebiete des „Symbolischen“ vermittelt die Anschauung eigentlich keinen Inhalt, sondern einen Tätigkeitsimpuls. Die Form der Reflexion knüpft Gegenstände zusammen, die als solche einander ganz unähnlich sein mögen, wie z. B. das Bild eines organischen Körpers und ein monarchischer Staat. Kant gründet die Erlebnis-tatsache der beschriebenen Beziehung auf ein subjektives, erkenntnis-theoretisches Prinzip der Übereinstimmung zweier Tätigkeiten. Sein Standpunkt ist der transzendente. Die Antinomie des Geschmacks wird in einem intelligiblen, sinnlich unfaßbaren Substrat aufgelöst, hinsichtlich dessen unsere Erkenntnisvermögen dem letzten Zwecke unserer Natur gemäß zusammenstimmen müssen.

Bei Schiller werden die beiden Geschmackssätze in einem gewaltigen Parallelismus zur Versöhnung gebracht. Eine Welt des Jenseits bildet sich im Schönen ab. Die Idee enthält eine Menge von Begriffen und Wahrheiten, die aufzulesen dem Verstand endlose Mühe kosten würde. Ihr Wert beruht auf einem Inhalt, nicht unserer Anregung. Ästhetische Ideen und Vernunftideen stehen sich nicht mehr unvereinbar gegenüber. — Diesen transzendenten Standpunkt mit seinem entsprechenden Naturbegriff vorausgesetzt, kann es auch zwischen naiver und sentimentaler Kunst keine unüberwindliche Schranke geben. Die Unterscheidung fällt folgerecht ins Psychologische¹⁾, das Widerspiel von Antikem und Modernem in das Geltungsgebiet der stilistischen Kategorien zurück. — Wir wenden uns nun dem angedeuteten Dualismus zu:

Das Reich der Kunst ist schon durch die „Künstler“, also vor der Zeit des Kantstudiums, klar und bündig als eigenste Fähigkeit des Menschen zwischen die sinnliche Macht des Instinktes und die Sphäre vorgezogener Geister gesetzt. Schönheit ist die Pforte zur höheren Erkenntnis („Nur durch das Morgentor des Schönen Drangst du in der Erkenntnis Land“). Sie ist die erste Stufe, die aus sinnlich-tierischen Fesseln zum Lichte sittlicher Freiheit

¹⁾ Vgl. die Ausführungen von V. Basch, „La poétique de Schiller“, Paris 1911, 346 ff.

emporführt, sie steht am Eintritte des Wilden in die menschliche Gesellschaft. Sie zaubert Bilder des verlorenen Harmonie- und Unendlichkeitsparadieses in unser Höhlendasein. Sie macht, daß wir uns dem Gesetze der Notwendigkeit, die sie „mit Grazie umzogen“, freudig und freiwillig fügen, daß wir „die Fessel lieben, die uns lenkt“. Was hier durch Gefühl und Sympathie an unser Herz greift, wird, dereinst mit leuchtendem Antlitze unserem Auge gegenüberstehen. Was in diesem Dasein nur symbolisch an uns vorüberzieht, werden wir im Jenseits wirklich besitzen.

Hiermit ist die Unendlichkeitsfunktion der Kunst ausgesprochen. Nun aber beobachtet Schillers Parallelismus zwischen dem Schönen und dem Wahren nicht immer die Distanz der beiden Reihen, die ihm seine eigene Bestimmung des Symbolischen vorzeichnet. Da ist ihm die Kunst eine Zufluchtsstätte, wo die „von ihrer Zeit verstoßene“ Wahrheit Schirm und Wohnung findet. Da hebt mit den Zeilen „Wenn auf des Denkens freigegebenen Bahnen . . .“ ein regelrechter Wettstreit an, sozusagen um die oberste Idee. Da heißt es:

„Was erst, nachdem Jahrtausende verflossen,
Die alternde Vernunft erfand,
Lag im Symbol des Schönen und des Großen
Voraus geoffenbart dem kindischen Verstand.“

Und: „Lang', eh' die Weisen ihren Ausspruch wagen,
Löst eine Ilias des Schicksals Rätselfragen
Der jugendlichen Vorwelt auf.“

Da wird in „Das Ideal und das Leben“ Schweiß und Schwierigkeit der Erkenntnisarbeit geschildert und in der nächsten Strophe Lust und Fröhlichkeit der Kunstübung daneben dargestellt. Im „Genius“ ruft das Grauen vor dem „nächtlichen Weg“, der zu Moder und Gräften führt, die heiße Sehnsucht nach den goldenen Zeiten wach, da selige Harmonie herrschte und die Notwendigkeit willige Diener fand, da das Göttliche durchs Leben schritt und frommer Urinstinkt Liebe und Ordnung säte. Wes Busen solchen Gleichklang birgt, der ziehe in Frieden seines Weges: „O dann gehe du hin in deiner köstlichen Unschuld! Dich kann die Wissenschaft nichts lehren. Sie lerne von Dir!“

Schönheit ist Harmonie, Schönheit offenbart Wahrheit. Sie ist neue Synthese, während Lernen und Erkennen nur ein mühsam langwieriger Pfad zu unwiederbringlich Verlorenem ist.

Schiller weht seine sämtlichen Seelenkräfte und geistigen Interessen dem Dienste einer Aufgabe, die ihm als Krone menschlichen Strebens voranleuchtet. In dieser allseitigen Hingabe liegt ein fundamentaler ästhetischer Fortschritt und ein Kulturgewinn von äußerster praktischer Tragweite. Die Wissenschaft freilich erscheint degradiert. Wenn es eben auf Ungebrochenheit des Handelns und Reinheit der Gesinnung, wenn es auf edlen Wandel und auf praktisch-schöpferische Realisierung des Schönen ankommt, dann ist die Wissenschaft machtlos. Dann gelten die Worte: „Und was kein Verstand der Verständigen sieht, Das übet in Einfalt ein kindlich Gemüt“; dann zählt der Glaube an den irdischen Verstand mit Recht zu den Worten des Wahnes. Schillers Mißachtung der Wissenschaft ist auf die Begreifungswissenschaft des XVIII. Jahrhunderts zu beziehen; sie ist die Reaktion des heroischen Kunstenthusiasmus auf den zeitgenössischen Rationalismus: Organon, Cartesianischer Methodus, mos geometricus, nirgends Selbstzweck; eine Wissenschaft, die alles Wissen und Suchen in die Sammelbecken des allgemeinen Fortschrittes führt, die in jedes Seelenleben eingreift und vor nichts Göttlichem Halt macht, überall mit höchsten und notwendig unerfüllbaren Ansprüchen des Begreifens und Erklärens.

Schiller fühlte den Antagonismus zwischen dem kausal notwendigen Verfahren des Forschers und der freien, naturbedingten Wahl des Künstlers. An kritischer Sonderung aber ließ er es in dieser Hinsicht fehlen. Auch der erste Brief über die ästhetische Erziehung behauptet, daß Wissenschaft und Philosophie der Kunst täglich Provinzen raubten. Sie zerrissen also den Schleier der Maja und würfen alles Naive und Unberührte in die Mühle des Mechanismus. (Welch ein Gegensatz zu Hamanns und Herders Forderung einer neuen, zeitgemäßen Mythologie!) Es hat in jenen Tagen an Bevormundung des Dichters seitens des Theoretikers, an plattvernünftiger Verpöbelung der Phantasie nicht gemangelt. Sind aber Raisonement und dichterisches Symbol überhaupt vergleichbare Größen?

Das „Lebt wohl“ des Thoas kann durch mathematische Motivierung nimmer erschöpft werden. Ein Chorus mysticus, ein Hamletmonolog, ein Sophokleischer Chorgesang eröffnen Lebensaspekte, die durch hundert Bände theoretischer Weisheit nicht deduziert und analysiert zu werden vermöchten. Schiller, der immer wieder zum gedankenhaften Ausschöpfen neigte, der sich oft trotz ungeheurer Erkenntnisarbeit dem Ziele nicht näher rücken sah, suchte das zusammenfassende, seine Begriffsmühsal kürzende, erlösende Symbol mit heiliger Hingabe. So wurde ihm die Schönheit Steuer und Lebensziel, so bot sie ihm Befreiung von den Erkenntnisqualen seines Schaffens, die er nun mit den Wegen des wissenschaftlichen Forschens identifizieren mußte. Was aber beim abstrakten Schaffen zutrifft, gilt nicht vom abstrakten Wissen. Nur wer den Braten durch anatomische Vorlesungen schmackhafter machen zu können glaubt, sieht sich am Ende zur Anerkennung einer Diskrepanz zwischen Schmecken und Wissen gezwungen. Wird also die Theorie durch den Äther des dichterischen Wortes überflüssig gemacht? Kann über Goethes Werke kein schöpferischer Gedanke gedacht und keine Erkenntnis errungen werden, die nicht schon darin enthalten und somit aus zweiter Hand wäre? Auch der sentimentalischste Dichter legt nicht annähernd so viel in seine Schöpfung, wie sein reichster Kommentator daraus zieht — oder er ist kein Dichter.

Schiller selbst spricht bei Gelegenheit Matthissons von den „ästhetischen Ideen“, in deren Inhalt wir „wie in eine grundlose Tiefe blicken“: „Der wirkliche und ausdrückliche Gehalt, den der Dichter hineinlegt, bleibt stets eine endliche; der mögliche Gehalt, den er uns hineinzulegen überläßt, ist eine unendliche Größe“¹⁾.

Von Kants ästhetischen Ideen ist oben die Rede gewesen. Bei Moritz ist die künstlerische Potenz jene Tatkraft, die umfaßt, was der Verstand nicht auf einmal unterordnen, die Einbildungskraft nicht auf einmal nebeneinanderstellen, die Sinnlichkeit nicht auf einmal in der Anschauung bewältigen kann.

Hierher gehört der Vorbehalt A. W. Schlegels, daß die Psyche des Dichters mehr enthalten, als er bewußt überschauen

¹⁾ 16, 260.

und angeben könne. So habe Shakespeare vom „Hamlet“ weit mehr gewußt, als ihm bewußt gewesen sei. Im „Athenäum“ formuliert er: „Man kann sagen, daß es ein charakteristisches Kennzeichen des dichtenden Genies ist, viel mehr zu wissen, als es weiß, daß es weiß“¹⁾. Die ganze Hegelianische Kritik beruht auf diesem echt romantischen Grundsatz.

Grillparzer bemerkt „zur Kunstlehre“²⁾: „Das Gefühl des Schönen ist ein unendliches, weshalb es auch unter dessen charakteristische Zeichen gehört, daß dabei die Wirkung weit die veranlassende Ursache übersteigt“. Das Schöne bewirke eine allgemeine „Erhöhung der inneren Kräfte“ und schaffe also einen Zustand, in dem sich alle Wahrheiten und Begriffe gleichsam als Offenbarung und Erleuchtung einstellen.

Und Geibel prägt die Verschen:

„Der hat's wahrhaftig als Poet
Nicht hoch hinaus getrieben,
In dessen Liedern mehr nicht steht,
Als er hineingeschrieben.“

Ähnliches enthält u. v. a. der „Epilog an die Kritiker“ in der zweiten Auflage des „Ahasver in Rom“³⁾.

Friedrich Schlegel war der erste, der praktisch in solchem Sinne voll künstlerischen Überlegenheitsgefühles auf die Selbstherrlichkeit der Kritik pochte. Seine produktive Kritik betrachtet den Dichter als Objekt und bildet ein selbständiges Kunstwerk, nur daß sie ihre Daseinssymphonien in eine andere Sphäre trägt als die des künstlerischen Scheines. Der Einwand, daß die Kritik ohne Dichtung gegenstandslos wäre, ficht ihn also nicht an . . .

Schiller mit seiner überaus plastischen Anschauung für Abstraktes, mit der eigentümlichen Illusionskraft seiner rhetorischen Gedankenlinien, mit seiner ebenso kühnen wie einprägsamen Vergegenständlichung und seiner treffsicheren, belehrenden Verdeutlichung, ist wie in den theoretischen Schriften so in den philosophischen Gedichten doch vorab Ästhetiker, wohl der größte der deutschen Literatur. Als Ästhetiker vor allem hat er,

¹⁾ Minor II, 230.

²⁾ Hg. Sauer II, 7, 339.

³⁾ Über Parallelismus von Kunst und Wissenschaft bei dem Klassizisten und Schellingschüler Platen s. Schösser I, 249 ff.

in seinen zwei großen Abhandlungen, Erfahrung und Idee zum klassischen Ausgleich emporgeführt. Intuitionen besonderer Kunstwerke und Hingabe an bestimmte Hervorbringungen werden freilich vermißt. Doch darf man sich nicht zu falschen Ansprüchen verleiten lassen. Individuelle Einfühlung in mehr als das Typische hätte diese kristallhell kritische, rein objektivistische, funktionelle Schönheitslehre als solche nicht unbedingt befördert und bereichert. Vielleicht hätte sogar die Geschlossenheit dieses sachlichsten aller Bekenntniswerke gelitten. Denn auch das theoretische Gebäude ist bei aller logisch-systematischen Strenge die leuchtende Selbstoffenbarung einer Persönlichkeit, die das Feuer der großen Menschheitsveredlung in ihrer Brust enthaltsam und energisch in präzise Gebilde bannt.

Auch Schillers Dramatik atmet die spezifische Fähigkeit, „die Schritte, welche die Natur mit ihm antizipierte, durch die Vernunft wieder rückwärts zu tun, das Werk der Not in ein Werk seiner freien Wahl umzuschaffen und die physische Notwendigkeit zu einer moralischen zu erheben“. Er bedient sich beider Funktionen als zweier unerhört feiner Werkzeuge in der Hand schier übermenschlicher Energie. Aber seine Phantasie, durch andauernde Zwecksetzung und Ideenkatgorie gegängelt, kommt häufig nicht zu freiem Selbstgenuß. Die Wahrheit ist da eben noch nicht — wie seine Forderung lautet — Kraft und Trieb geworden. In seinen Dramen und Erzählungen ist keine ewige Gestalt, die sich in unser Herz versenkte. Die Helden zerschellen an der Unangemessenheit äußerer Zwecke und Zufälle. Die Motivierung erfolgt, seit dem „Wallenstein“ in vollem Einklang mit den theoretischen Vorsätzen, aus dem Einzelnen. Kein Charakter ohne Intrigue. Die Personen sind Rollen, die Konflikte dialektisch. Die heroische Phrase reißt fort durch den Edelsinn des glühenden Manneswillens und das Feuer ideenbeherrschter Begeisterung, aber wir gelangen nicht zur Illusion des schlichten Geschehens. Ein reiner, herrlicher Wille bleibt scheinbar auf der niederen Objektivationsstufe stehen, haftet am leidenschaftlichen Akte des Bildens. Gefesselter Wille und kämpfendes Menschentum schreit uns mit ungeknebelter Riesenenergie von hundert Wänden an und weckt Widerhall, auch Mitschwingung des Gefühls. Es gibt Feiertagsstimmung und erhebt aus den

Grenzen irdischer Körperenge. Die Ruhe der Brust und die Helle des Auges kehrt selten ein. Wir Jungen vernehmen einen Streitruß für die Zagenden oder ein Festspiel für die Besitzenden.

Seine Lyrik breitet schimmernde Teppiche über den stimmungsumwobenen Tempelbau Platon-Shaftesburys, ohne indes die geometrische Struktur zu decken. So können wir uns nur dort ungetrübter Anschauungsfreude hingeben, wo wir den Grundgedanken inne haben oder wo wir es mit von Natur aus allgemeineren Vorstellungen zu tun haben. Treffend rühmt A. W. Schlegels lobpreisende „Künstler“-Rezension das Großzügige der Persönlichkeit, die niemals kleinlich um Mißverständnisse bangt, treffend charakterisiert sie aber auch das Ungegenständliche zahlreicher Wendungen, die nur für jenen Bildlichkeit haben, der mit ihrer begrifflichen Grundlage vertraut ist.

Schiller hat immer wieder zu dialektischer Kritik gereizt, die es sich gelegentlich hat leicht werden lassen, seine Theoreme umfänglich zu filieren und gegebenenfalls ad absurdum zu führen, ohne doch der eigentümlichen Energie des Menschen oder dem Typus seines Hervorbringens psychologisch gerecht zu werden. Es ist aber eine der wesentlichsten Eigentümlichkeiten des klassischen Menschen, daß die sachlichen Einzeltätigkeiten, Dramatik, Historie, Kritik, Philosophie in ihm zur innigsten Einheit eines persönlichen Ethos verwachsen sind, so zwar, daß jede einzelne nur von diesem aus verstanden werden kann. Und die voranstehenden Ausführungen mögen nicht so sehr auf dialektische Lücken seiner Kunstanschauung den Finger gelegt als die rätselige Einzigkeit des dichterischen Phänomens betont haben. Tatsache bleibt die unmittelbare und mächtige Wirkung einiger seiner Dramen, auch auf denjenigen, über den weder die heroische Ethik noch die Schicksalsidee die geringste Gewalt hat. Es gibt in unserer Literatur keinen zweiten Fall, der diesem analog wäre. Wir sind gewöhnt worden, ästhetische Wirkungen an Charaktere und Anschauungsreichtum, also an Substanz und Wesenhaftigkeit zu knüpfen. Schillers Phantasie aber ist im Allgemeinen drastisch bestimmt. (Nur „Wallensteins Lager“ tritt von vornherein aus dem Gepräge der klassischen Stücke heraus.) Der *cardo rei* liege in der Erfindung der Fabel, schreibt er unter dem 21. März 1796 an W. v. Humboldt. Und wir fühlen

uns durch die Drastik unmittelbar ergriffen, unseren Willen suggeriert und zu aktivster Mitwirkung gespornt; ja, unsere Emotionen sind noch dort in ihren Fesseln, wo sich unser kritisches Bewußtsein dawider sträubt. Wir stehen vor einem durch Wirkung und Fortleben in der Schätzung der Nachwelt legitimierten Dichtertum, für das der gewöhnlichen, nach Substanz fahndenden Anschauung das Begreifungsmittel fehlt. Keine irrationelle Kunstlehre kann eben ohne kategorielle Zugeständnisse dieser Kunstform Gerechtigkeit widerfahren lassen. Eine moderne Ästhetik des Dramas, die ihre Erfahrung aus parallelen Untersuchungen des Rechtsgefühls u. ä. ergänzen könnte, müßte vor allem die Ursprünglichkeit der Willenssuggestion erfassen, die durch Idee und Verknüpfung ausgeübt wird: eine unmittelbare Wirkung, und eine spezifisch-dramatische Wirkung. Bloße Formel und Konstruktion erzeugt keine Katharsis von solcher Lebendigkeit und Einprägsamkeit. Wir haben tausend Beispiele für stramme Theaterstücke, die uns als Mache abstoßen. Hebbel sagt gegen Julian Schmidt¹⁾: „... Zwischen einer bloßen Abstraktion und einem lebendigen Charakter besteht der empirische Unterschied, daß die eine uns kalt läßt, während der andere uns hinreißt, und dieser Unterschied ist entscheidend, da das Leben sich dem Begriff entzieht und nicht definiert, nur empfunden werden kann.“ Hebbel hat bei reellster Psychologie ungleich weniger saftige Wirkungen, Ibsen ungleich mehr Substanz und Charaktere. Schillers Pathos umfängt uns ursprünglich mit der Atmosphäre des freien Scheines. Es ist, als ob das dramatische Ethos seiner Werke fortlebte und fortwirkte, nachdem der humanistische Ornat mit seinen sentenziösen Borten und moralpädagogischen Emblemen — die wir als solche lieben, bewundern, belachen oder verabscheuen mögen — kein Auge mehr anzieht. Der Klassiker produziert mit Hilfe idealistischer Moralkategorien, wie Hebbel und Ibsen mit anthropologischen und sozialen Ethizismen den Gehalt des Erlebnisses dramatisch zu werten bestrebt sind. Wo die Tragik bloß Raisonement und Mathematik ist, bleiben wir kalt oder werden erst mittelbar, durch Vermittlung des Intellectes gerührt; und diese Wirkung ist vereinzelt und kurzlebig. Wo die Idee hingegen der Vertiefung und Läuterung des un-

¹⁾ Hg. Werner 1, XI, 390f.

mittelbaren Gefühles dient, erntet der Dichter einstimmigen Dank. So haben vier Generationen trotz Schwankungen und Reaktionen im Wesentlichen entschieden, daß hinter Schillers Prunkmasken und Sittlichkeitsfanfaren die Pulse markigen Lebens rinnen.

Die Analyse dieses psychologischen Problems, das wir als exemplarischen Typus würdigen müssen, hätte nunmehr in die Fassungen und die besondere Struktur der einzelnen Dramen einzudringen; dies aber muß einer ästhetisch-kritischen Monographie vorbehalten bleiben.

Sein durch und durch im höchsten Sinne demagogisches Denken und Schaffen macht Schiller zum Volkserzieher größten Stils. Seine Kunst ist nicht die Erleuchtungsstunde des Ausgewählten, sondern die Erbauungsstunde des Tüchtigen. Hier bietet sich geradezu ein Energieproblem: Wo ist in deutscher Kunst mit so wenig spezifischen Mitteln so großartige Vollendung gezeitigt worden, wo das dem Gemeinbewußtsein erringbare Ideal in so erhabene Formen gegossen? Ein Weniger an Differenziertheit (neben Goethe, Hölderlin) ist durch gigantische Maße aufgewogen. Hier waltet neben der Effektgewandtheit des Rhetors auch etwas von dem massenpsychologischen Genie des Religionsstifters. Kehrt Goethe, immer milder, zum Tüchtigen, zum „Menschenverstande“ ein, so wurde auch Schiller durch sein Suchen nach dem Typischen, wahrhaft Symbolischen einem ähnlichen Ziele zugeführt. Allerdings war hier von der Gefahr des Pathetischen und Kolossalischen bedroht, was dort entfaltete Vollnatur und schlichteste Innigkeit blieb. Das „Lied von der Glocke“ verleiht dem Spießertum, dem biedereren Durchschnitt, der geraden Rechtschaffenheit prunkvolle Verklärung, während in „Hermann und Dorothea“ unendlich heiß und tief durchlebtes Menschen-schicksal zu heiterer Naivität sich ründet. Goethe strebt aus reichster, eigentümlichster Kraft zur Objektivität und Einfachheit, Schiller aus ungeheuer verstärkter, durch Willenskonflikte vertiefter Einfachheit zum allgemein Gültigen und allgemein Menschlichen. — Das richtige Verständnis dieses Menschlichsten ist heute noch ein Gegenstand der Hoffnung und des Wunsches. Wie alle Esoteriker umbrandet Schiller noch bei allen Massenerfolgen ein steter Kampf zwischen Ästheteten und Intellektualisten,

zwischen Hierophanten und kritischen Verächtern alles zunftähnlichen Gemeindewesens. Die Genießer des Unmittelbaren aber zerfallen bislang in Naive und — Resignierte.

In unmittelbarer Nachbarschaft Schillers wirkt eine Persönlichkeit, die voll ähnlichen Pathos aus dem Bildungssystem der Glückseligkeitslehre und des schottischen Altruismus nach der Einheit des moralischen Charakters, der sinnlich-sittlichen Harmonie ringt, und zugleich den Zustand naiver Schöpferwonne mit der Seele sucht: Auch W. v. Humboldt, dem Schüler Heynes und F. A. Wolfs, kündigt das Griechentum Synthese von Einheit und Mannigfaltigkeit, Form und Materie, Zusammenfassung einer zersplitterten Gedankenwelt durch die Schönheit. Bildung ist etwas Außerberufliches, das den ganzen Menschen erhöht und seine intellektuellen, moralischen, ästhetischen Fähigkeiten eint. — Humboldt, den seine Berliner Studententage zu Kant und Forster, Engel und Biester, Mendelssohn und Teller hingeführt hatten, entdeckt früh seine Wesensverwandtschaft zu Herders Organismusideen. Den Optimismus der Pariser Revolutionäre, aus vernünftigen Grundsätzen einen Staat aufzubauen, hatte er als töricht verlacht und bald darauf seine naturrechtliche Staatstheorie herausgegeben. Organische Kulturbetrachtung bleibt sein Lieblingsberuf. Auch hier ist das schlechthin Menschliche der verknüpfende und vergeistigende Wert. Nicht durch Fähigkeiten und Eigenschaften will Humboldt, der große Studienorganisator, den Menschen bereichern, sondern ihn allgemein größer und edler machen. Das organische Weltbild wird mit ethischen Potenzen durchdrungen, das halbe Naturwerk zum geschlossenen Kunstwerk, in eine Sphäre freier Idealität emporgehoben. Jedes Sinnliche ist der Ausdruck eines Geistigen, die Kunst Mittlerin zwischen Endlichem und Unendlichem. Und wie bei Herder heftet sich die Wissenschaft des Menschen vorzüglich an Geschichte und Sprache, die ursprünglichen und typischen Wirkungskreise der Seele.

Allen diesen Gedanken bleibt ein sentimentales Sehnen nach Natur und Einfachheit eigen. Und ein Vorwärtsschreiten zum Urquell ist das klassische Studium, das Humboldt, Wolfsche Lehren nutzend, über Kunst und Geschichte hinaus auf die Politik, die

Religion, das häusliche Leben des Altertums auszudehnen strebt. Der normative Charakter des Griechentums wird so durch historische Kritik gemäßigt, wie sie Herder im 13. Buche der „Ideen“ begründet hatte. Überhaupt besitzt Humboldt, der während weiter Reisen Natur und Menschen liebevoll auf sich wirken gelassen und dem Anspruch auf eigene schöpferische Gestaltung voll nüchterner Selbstkritik entsagt hatte, bei aller Vielseitigkeit und gelegentlichen Flüchtigkeit des Interesses die Begabung, sich studierend seinem Gegenstande wahrhaft hinzugeben, ohne konkrete Zwecke, ohne bestimmten Ehrgeiz, zu betrachten um des Betrachtens willen. Schiller war solcher reinen Einfühlung nicht einmal im Gebiete der Geschichte fähig und wußte sie im Ganzen wenig zu schätzen. Sein Denken war Selbstbildung, Selbsttätigkeit; die Aktivität des spekulativen Gestaltens ließ die Rezeptivität nicht zu ungehemmter Entfaltung gelangen, sein Werk blieb das Symbol einer ungeheueren Spontaneität des Geistes. — Humboldt lag schmiegsame Theorie stets näher als energisches Schaffen. Nicht nur anpassungs-, sondern auch entwicklungsfähiger als Schiller, vermochte er denn auch von der Höhe der humanistischen Bildungsidee aus eine neue Fortschrittsrichtung einzuschlagen. Der mildeste der Rezensenten des „Woldemar“, ob seiner höfischen Verbindlichkeit geradezu ein Ärgernis für Fr. Schlegel, war von allem Anfang an universal in Empfänglichkeit, Willensrichtung, Betätigungsgeschick, frei von literarischer Ruhmbegier, freilich auch ohne die letzte Liebe und Geduld zu konkreter Einzeluntersuchung — von seinen Übersetzungen und gewissen linguistischen Kapiteln vielleicht abgesehen. Er, der in Frankreich und Spanien sein Nationalbewußtsein entdeckt und befestigt hatte, fand bei seiner Übersiedlung nach Berlin die Romantik am Steuer. Hatte er einst auf den jungen Fr. Schlegel eingewirkt, so gab später dessen unbedingtes, abstraktes, deduktives, kunstpropädeutisches Griechentum manche Anregung zurück. Und immer näher rückte nun seine Auffassung, wie Spranger¹⁾ erschöpfend dargetan hat, der Metaphysik des Menschen und dem Universum Schellings, also jenem Geiste der kosmologischen Kunstauffassung, der der moralischen Würde des Klassischen eine höchste Erkenntnisdignität hinzufügt. —

¹⁾ E. Spranger, „Humboldt und die Humanitätsidee“, Berlin 1909.

In allem zähen Streben dieser Persönlichkeiten lebte die feste Überzeugung, zum Abschluß und zur Vollendung einer Epoche berufen zu sein. Der soziale und historische Optimismus der Leibniz und Shaftesbury, Pope und Mendelssohn, Herder und Jacobi erfüllt auch die Geschichtsphilosophie Kants und die Humanitätslehren Schillers. Nun erfolgt freilich jeder Fortschritt durch die große Einseitigkeit, durch Zerstörung und Aufbau. Der schöpferische Mensch ist immer einseitig, immer Zerstörer. Schiller, der ein Niveau schuf, war das in vollem Maße. Die anderen, die von vornherein auf gegebenem Niveau standen und im Banne der Ausgeglichenheit und Triebbeherrschung aufwuchsen, kamen nicht zur Höhe und beschieden sich zumeist mit der „harmonischen Platitude“. Schleiermacher gab dann dem träge Fortgesponnenen in vieler Hinsicht energisch formulierenden Abschluß und löste betrachtsam-moralische Stimmungen vollends ins positiv Ästhetische auf; gerade seine einschlagenden Erstlingsschriften bezeichnen einen reifen Zersetzungs- und Umbildungsvorgang; doch brachte sein späterer romantischer Dogmatismus immerhin auch aktivistische Ansätze hervor, die aber in der ferneren Folgezeit unverstanden und unbeachtet blieben. Erst Hegel verlieh dem protestantischen Entwicklungsoptimismus, der den Gedanken einer einsinnig zur Vollendung fortschreitenden Menschheit nie aufgegeben hatte, die tatenzeugende Schlagkraft; wiederum nicht ohne impulsive Überschätzung der Gegenwart, aber alle Teleologie kritisch eindämmend, das Zeitbewußtsein zum methodologischen Faktor relativierend.

3. Hölderlin

Hölderlin lebt zwischen einem Jahrhundert, das ihm „Züchtigung“ ist, und einer Menschheit, die kommen soll. Sein Dithyrambus tönt der harmonischen Seelenstimmung. Kosmische Liebe ist der Auftakt, Ruhe im All der Sterbeseufzer seines Werkes. Da seine Form lauter und ganz in jenen Tagen schwelgt, da Menschen göttlicher und Götter menschlicher waren, rüttelt peinvoll die Alternative der „ästhetischen Briefe“ an seiner Seele, der Zwist von heidnisch-pantheistischer Einfalt und christlich-heroischem Sehnsuchtsinstinkt. Der Dreitakt des „Empedokles“

bezeichnet die Höhe dieses Menschenschicksals und die Tiefe seines Sturzes. Kunst ist ihm höchstes Weltverständnis, Anfang und Ende aller Philosophie und Religion. Das All-Eine, von Schelling in ästhetischer Mystik vergöttert, ist schon hier als poetisches Ziel erschaut, zum Nährboden des Werkes gewonnen. Vermag Humboldt von Kant und vom Klassizismus zu Schelling und zum Universalismus hinüberzufinden, so gatten sich in Hölderlin die Fähigkeiten des plastischen Gestalters mit den Bedürfnissen des Unendlichkeitssuchers. Schiller sieht mit sentimentalischem Blick nach dem verlorenen Glück des Urzustandes zurück und strebt es durch ästhetische Kultur wiederzuerlangen. Die Romantik gibt die erste Einheit des Vegetativen preis, um durch System und Spekulation zur höheren Synthese durchzudringen. Auch Hölderlin ist auf den Rhythmus von Einheit, Spaltung und Versöhnung von Tiefe und Naivität eingestellt. Er besitzt die klassische Formplastik, die noch jene ganymedischen Schmerzen, die Goethe und Schiller so fremd anmuteten, vollkommen meistert. Auch vom Staat und von politischen Dingen hat er einen strengen und bestimmten Begriff (— man vergleiche den 2. Teil des „Hyperion“ —), wie wir ihn bei Forster und in Hegels Griechentum so lebhaft wiederfinden. Romantischen Gepräges ist die Art der sentimentalischen Affekte, die Forderung einer neuen Mythologie, die in die Zukunft weisende Problematik des principium individuationis; auch der Zusammenhang seiner Studien des Shaftesbury, Hemsterhuis, Herder, Spinoza, Platon hat in dieser Richtung Analogien. Einzigartig und unerhört aber ist die Synthese: Die Spiritualisierung des Organischen und die Objektivierung einer unendlichen Sehnsucht zu Gebilden von schlechthin unvergleichbarer Eigenbeseeltheit

Wir werden nach Erörterung der Hauptgegensätze auch die verbindenden Elemente im Klassischen und Romantischen zu erhellen haben und wollen auch hier kein schroffes Entweder-oder aufwerfen. Als der klassische Lyriker gehört Hölderlin unbedingt der engsten Hochrenaissance an. Schiller hatte seine Produktion fest in der Hand, für Hölderlin war sie Lebensform; nicht Dichtertraum und nicht Bühnenillusion, sondern bewußt und unbewußt, spontan und elementar zugleich. Das Gesetz des Menschen ist der Schlüssel zum Gesetz der Welt. Wie bei Schelling und in

vieler Hinsicht auch bei Hegel der Begriff des Lebens die Wiege aller Kategorien ist und die Struktur des ganzen Systems beherrscht, so durchdringen sich in Hölderlin Erlebnis und Erzeugnis zu einem Weltbild, das nicht Inhalt und nicht Form, sondern Existenzart ist, von höchster Typik, das Doppelwesen alles Menschendaseins offenbarend. — Im deutschen Menschen — wir verwenden das Kollektivum unter den gleichen erkenntnistheoretischen Voraussetzungen wie die Naturwissenschaft den Gattungsbegriff — wohnt seit der Renaissance der Trieb nach Einklang zwischen sachlicher Lebensaufgabe und Lebenspflicht und dem freien Verlaufe des Lebens, das als Ganzes zu gestalten, zu vergeistigen ist. Das Äußere wird hier Motiv, das Allgemeine sinnvoll in besonderem Bezuge. Ideologien sind Mittel, sich in Harmonie mit den Dingen zu setzen, ihnen Bedeutung und Wert zu leihen, ihrer Schärfe und Feindlichkeit zu begegnen. — Hölderlin, mit allen Fasern der mythischen, geistig-sinnlichen Allnatur ergeben, sucht dieses sein Lebensgefühl in ruhige Auswirkung zu führen. Theoretische Äußerung ist ihm so wenig ferne wie die unmittelbare, Ansätze zu abstraktiver Typisierung liegen auch in seiner reinsten Lyrik. Nie ist das Griechentum weniger pathetisch, weniger begrifflich, mit weniger historischen Verständnismitteln aufgenommen worden; hier ist Identität der Daseinsform, nicht feinste Nachbildung des Symbols. Das Dichterische ist nicht so sehr konzentrierte Kraft zu ewigem Werke als vielmehr ein geradezu funktionelles, an tausend Gegebenheiten gebundenes und diese doch an jeder Stelle bezwingendes Umgestalten, Vertiefen, Läutern. Wie dem Typus des romantischen Reflexionsmenschen — mit Ausnahme von Wackenroder und, unter Vorbehalt, Novalis — ein gewisses höheres Apperzeptionsorgan eignet, ein unbewegtes Zentrum, das über seinen Leidenschaften und Begierden steht und auf sie jederzeit als Materialien der Erkenntnis, als Gegenstände künstlerischer Darstellung herabsieht, so fühlen wir in diesem Dichterphänomen hinter dem flüchtigsten Erleben, der leisesten Nuance der Form ein heißes Allgefühl pulsieren, das jedes Begebnis zum Affekt, zum ausdrucksheischenen Leid macht, das in der Gegenwart überall vom Chaotischen, Niederdrückenden fasziniert wird, um dieses dann durch Liebe und Gestalt unermüdlich zu bekämpfen. Immer schafft Hölderlin

aus der Fülle seiner ganzen Existenz, immer blutig ernst, mit dem Einsatz der vollen Seele. Von Virtuosität und Schauspielkunst ist dieses Dichtertum so weit wie nur das Goethes. Hier ist das Leben Kunst und die Kunst Weltanschauung, die Tragödie Schicksal und das Schicksal Lyrik.

Dem Dichter, der gegen Fichtes Moralismus einwendet, daß die Natur hier keine Rolle spiele und alles Endliche entwürdigt werde, liegt alle titanische Hybris ferne. Leise und schlicht bekennt er: „Wir sind nichts, was wir suchen, ist alles.“ Wohl lacht die Sonne der „Götter Griechenlands“ auch in seinem „Griechenland“, wohl muß auch er auf Trümmern eines gescheiterten Ideals die Grundsteine zu einem neuen legen. Aber nichts von Schillers gelegentlichem Ressentiment des Enttäuscht- und Betrogenseins, überall gefaßte und reelle Gesinnung ohne Illusionen. Ihn bewegt nicht so sehr Schillers eigentümliche Fähigkeit der Idealisierung des Allgemeinen als eine ungeheurere Affekt-lebendigkeit des Universalen. Und in reiner Immanenz, nie durch Vermittlung der Idee, steht ihm die Natur gegenüber. So macht er einmal seinem Zorn gegen die Worte Luft, gegen „diese armseligen Mitteldinge zwischen etwas und nichts“ ... Das Tübinger Dreiblatt hatte in revolutionärer Franzosenfreundlichkeit geschwelgt und den antidespotischen Widerhall im Reiche des schwäbischen Tyrannen trutzig mitempfunden. Aber mit wildem Anklägermut (wie Fichte) begegnet Hölderlin dem allberechnenden Barbarentum seiner Zeit, das sich mit den Mitteln und Ansprüchen einer Kultur umgeben und alles zu Zweck und Handwerk herabgesetzt hat. In dieser Talmiwelt und ihrem „Austernleben“ — unter den „vernünftigen Austern“, wie Friedrich Schlegel sagt — wäre auch Hyperion verblutet, hätte nicht ein goldener Frühlingstag seine Stirne geküßt und seine Flucht aus dem Diesseits gehemmt. Vernünftig sein heißt ausgestoßen sein aus den Gärten des Lebens und im Sande des Mittags verschmachten: „O, ein Gott ist der Mensch, wenn er träumt, ein Bettler, wenn er nachdenkt, und wenn die Begeisterung hin ist, steht er da, wie ein mißratener Sohn, den der Vater aus dem Hause stieß, und betrachtet die ärmlichen Pfennige, die ihm das Mitleid auf den Weg gab“¹⁾. Bei Sonne und Winden weilt er noch wie unter Brüdern und nur

¹⁾ Bong II, 37.

mit Ekel blickt er zurück in die Nacht der Menschenwelt: „O du, so dacht' ich, mit deinen Göttern, Natur! Ich hab' ihn ausgeträumt, von Menschendingen den Traum und sage, nur du lebst, und was die Friedenslosen erzwungen, erdacht, es schmilzt, wie Perlen von Wachs, hinweg von deinen Flammen“¹⁾.

Vor dem rückschauenden Auge Hyperions liegt die Jugendzeit als Zustand seliger Götternähe, da das Erkennen noch ein Traum und das Betrachten noch ein Mythos war; sanfte und bestimmte Erinnerungen an stillvergnügte Zufriedenheit, an Ossian und Klopstock, an Freudetränen, Spiel und Ruhelächeln. Und dann — hier setzt die zweite Phase dieses Schicksals ein — hatte sich der Jünglingsstolz mit jähem Egotismus freigesprochen, hatte Liebe und Grazie verachtet und einem tyrannischen Optimismus des reinen Geistes gehuldigt²⁾. Aber das Trachten, alles zu sein und eins mit dem Höchsten zu sein, läßt ihn über die Grenzen alles kreatürlichen Lebens hinauswachsen: „Allein zu sein und ohne Götter, dies, Dies ist er! ist der Tod!“ Und nun fühlt er die ganze Schwere des Bewußtseins, die Offenbarung mißachtet, das Licht beleidigt zu haben. Mit der Natur ist ihm seine Jugend gestorben³⁾. Heimatlos irrt Hölderlin, nachdem er Jena verlassen, umher, die Bewohner der Hütten um Wohnung und Tagewerk beneidend, voll jenes uferlosen Sehns, das ein Klageruf seines Jüngers Nietzsche in die Welt stöhnt: „Die Krähen schrein Und ziehen schwirren Flugs zur Stadt: Bald wird es schnein — Wohl dem, der jetzt noch Heimat hat!“

Kühle Erkenntnis scheint einen Weg zur Heilung und Versöhnung zu weisen. Rüstig rafft er sich auf und eilt dem Ideal voll Zuversicht entgegen. Aus Pflanzenglück sind die Menschen emporgewachsen, zu neuer Einfalt muß der Strom der Geschichte leiten. Schiller entrollt die Entfaltungsidee, Hölderlin greift beherzt nach ihrem Ziele. Er vereinigt die sittlichen Energien der klassischen Harmonieforderung mit dem ästhetischen Imperativ der Romantik: Vorwärts zur Natur! Vorwärts zur Wirklichkeit!

¹⁾ II, 153.

²⁾ Über den naheliegenden Einfluß Fichtes auf diese Wendung vgl. bes. W. Schmidt, Euphorion XX, 649 ff.

³⁾ Zinkernagel knüpft diese Katharsis an die erneute Begegnung mit Schelling im Jahre 1795: QF 99, 106 ff.

Ideal ist, was einst Natur gewesen. Der Weg der Bildung zeigt als Wahrheit, was einst naiven Herzen in unendlicher Schönheit geahnt. Alle Wonnen und Entzückungen, alle Enttäuschungen und Zweifel dieses Strebens hat Hölderlin bis zur Neige geleert. Unbeirrt und unverdrossen schreitet er nach vorn, der Reflexion eine eiserne Selbstzucht entgegensetzend. In großartige Tiefen dringt der Konflikt zwischen Sehnsuchtsblut und Schwabenhärte¹⁾, im Leben widergespiegelt durch das Weben um Diotima auf der einen Seite und die lähmenden Familienbände auf der anderen. Als Dichter war und blieb er Plastiker, der strengen Schönheit mit Aufopferung und Selbstverleugnung dienend. Manchem romantischen Halbkünstler bot das Widerspiel von persönlichem Erlebnis und schaffender Selbsthingabe Anregung zu rhapsodischem Brei; auch der Klassiker, auch Hölderlin schöpft aus dem Reichtum seines Ich; aber dieses Ich ist wahrhaftige Ichheit, kristallene Reinheit des Erlebnisses, frei von den Anfechtungen der Eitelkeit und subjektivistischen Verzerrung. Auch zwischen Theorie und Schaffen vermag er immer säuberlich zu scheiden, immer zum Vorteile der produktiven Energie. Für solche Menschen gibt es nur ein Siegen oder Fallen; sie weichen keinen Theoremen.

Wie Schiller und Nietzsche befähigt auch ihn Heldenverehrung und ein Genie der Freundschaft zu den innigsten Verhältnissen reiner Menschlichkeit. Da waren schon neben Schelling und Hegel die Conz, Neuffer, Stäudlin, Magenau; dann der hingebungsvolle Sinclair, das Haus Kalb in Waltershausen, die Jenaer Gesellschaften der Niethammer, Woltmann, Paulus. In diesen Menschen glüht etwas von jener Leibnizischen Liebe, die im „Lied an die Freude“ und Verwandtem die Motive der Ruhe, Freude, Freundschaft, Heiterkeit aus der geselligen Liedhaftigkeit der Lessingzeit zu der zuerst von Klopstock angeschlagenen — monumentalen Hymnik steigert, der Melodie einer Platonischen Mythenwelt. Auch Hölderlins Dichtung kündigt glückselige Vereinigung im Jenseits, Schicksalsgemeinschaft der von Natur für einander Bestimmten. In Hyperions Freundschaft mit Adamas,

¹⁾ Vgl. M. Joachimi-Dege, Bong XLII: „Er ist das extreme Gegenteil zu jenem Dichter Günther, von dem Goethe sagte, daß ihm sein Leben und Dichten gerann, weil er sich nicht zu zähmen wußte. Hölderlin zähmte sich nur zu sehr und zu leicht . . .“ Ähnlich ebenda XVII.

mit Alabanda — halb göttlichen Titanen, die das Pygmäengeschlecht weit überragen — lebt die Ursprünglichkeit eines erstorbenen Paradieses wieder auf. Vollends führt die Sternengemeinschaft mit Diotima den Irrenden in die Arme der Natur zurück und füllt ihn wieder mit dem Marke seiner Jugend; hier schmerzt ihn kein Widerspruch zwischen prometheischer Kühnheit und Fesselung an das Heute. Die Empfindung für Diotima ist im Grunde eine Naturempfindung, weder Aspasiens- noch Gretchenliebe; in ihr liegt — wie in Peer Gynts Solveig — der Friede seines Innern, die Einheit mit der lebendigen Schöpfung. Sie ist ihm „Schwester der Natur“ und immer wieder „heiliges Leben“, „edles Leben“, „schönes Leben“. So ruht sich die Leidenschaft des Ringenden in heiterem Besitze auf.

Dies ist die Grundstimme seiner Verse. Die Eichen werden „Söhne des Berges“, ein „Volk von Titanen in der zahmeren Welt“. Den Quell des Lebens ruft er als „Vater Äther“ an, denn „wie die freundliche Heimat winkt es von oben herab“. Die Allbeseelung ist unmittelbarer als die klassische Verpersönlichung, sie ist Intuition der großen Einheit im Reiche des Allliebenden, der jedes Wesen mit den Blumen der Erde erfreut und mit Gefährten der Daseinswonne umgibt¹⁾. Der Glaube an das Höchste ist völlig unvermittelt, ist Anschauung und Liebe. Von Anbeginn blüht für Hölderlins Dämon die blaue Blume der reinen Natureinheit²⁾. In der Entwicklung seiner Lyrik gibt es keinen Einschnitt einer neuen Offenbarung oder Formerkenntnis (ein Umstand, der auch in der Behandlung der unleugbaren Einflüsse des zeitgenössischen Bildungsromans und Fichte-Schellings den vorsichtigsten Takt empfiehlt). Zu der Seele des „Sonnenuntergangs“ und zum „Schicksalslied“ führt eine gerade Vervollkommnung der inneren Form, ein steter Fortschritt von dem wuchtenden Rhythmus Schillerscher Periodik zur Patina des

¹⁾ In diesem Sinne finden die Erörterungen über Naturgottheiten in Hegels Ästhetik (X, 2, 60 ff.) hier strikte Anwendung.

²⁾ Als geborenen, konfliktlosen Griechen betrachtet Hölderlin auch Fr. Gundolf, „Hölderlins Archipelagus“, Heidelberg 1911. Zweifelnd R. M. Meyer, „Nietzsche“, München 1913, 87. Bedingungslos, gerade in der nämlichen Gegenüberstellung mit Nietzsche: G. Landauer, Weiße Blätter III, 183 ff. Neuerdings E. Cassirer, Logos 1918, 264.

klassisch Gesänftigten, noch im gigantischen Fresko absolut Unpathetischen.

In Hölderlin liegen auch realistische Fähigkeiten. Ganz übereinstimmend betonen Goethe und Uhland diesen Zug in seiner Natur. Er ist der Abgott Waiblingers und der schwäbischen Realisten, sein Name klingt bei Wilhelm Müller, bei Herwegh, bei Hamerling wieder. In seinen Erstlingen überwiegen die kosmischen Hyperbeln und dröhnenden Kommata, die pathetischen Dialogismen und rhetorischen Steigerungsleitern. Aber gegenüber der Chrie heroischer Deklamationen und mythologischen Gepräges, die immer zugleich von der Größe des Dargestellten und der Höhe der Darstellung überzeugen möchte, verrät sich alsbald seine kernigere Gegenständlichkeit. Situationen prägen sich lebendig ein und werden nach ihrem Erlebniswert ausgeschöpft. Man halte nur die gleichmäßig dahinrollende Drastik von Schillers „Hero und Leander“ gegen Hölderlins gewaltiges Seelengemälde in seinem Jugendgedicht „Hero“ mit seiner stammelnden Wucht und der aller Fabel spottenden Bewegung. Seine frühen Landschaften glühen in sinnlicher Farbenpracht, oft an die idyllischeren Schilderungen Maler Müllers gemahnend. — Gegen Zeit und Zeitgeist blieb seine Phantasie teils machtlos, teils unversöhnlich. Seine Tatsachenempfänglichkeit vermochte nichts zurechtzurücken und litt so alle Schmerzen der Widersprüche zu Ende, die Schillers Schönheitsmythos überflog. Wo diesem idyllische Tröstungen zu Gebote standen, griff Hölderlin immer wieder zu den Tönen der Elegie. Und wo jener den würgenden Antagonismus in dramatischer Gestaltung bezwang, verbohrte er sich schlechthin in den Lyrismus des Allgefühls, bis der sentimentalische Konflikt den tapferen Geist zerrieb.

Hölderlins künstlerischer Wesenskern entfaltet sich vor allem in dem göttlichen Ganzen seiner Oden. Hier ist alles antike Gesetzmäßigkeit zugleich und individuellste Rhythmik. In entzückendem Spiele bewegt sich der langatmige Impetus dieser wogenden Empfindungsfülle gegen die Wände der Verse und Versfüße, die bald nur als geometrische Achsen der Wellenbewegung, bald als natürliche Stufen der Akkordfolge erscheinen. Rein rhythmisch erzeugt dieses Legato die Illusion unendlicher Höhen und Weiten. Die (häufig trochäischen) Zäsuren lassen Steigen und

Fallen des Verses jäh abwechseln. Hexameter und Distichon gewinnen unwiderstehliche Wucht durch das fortreißende Anschwellen des Tempos. Schilderungen und Szenen, etwan die Schlacht bei Salamis im „Archipelagus“, sind in den Einzelzügen von weit geringerer Frappantheit als Entsprechendes bei Heinsegehören aber einem ganz anderen Illusionskreise an. Hölderlin arbeitet nicht mit „Gefühlstönen“, die an Vorstellungen „hängen“; er gibt geradezu ein An sich an intensivsten und differenziertesten Sensationen, die sich in einer geschlossenen Anschauungssphäre in gegenständliche Formen begeben. Oft drängt sich der wütende Schmerz endloser Unvollkommenheit auf, der Dichter ringt in Ichrede und Duredede mit seinem Ziel. Wo er Sieger bleibt — und das führt, genau besehen, auf einen sehr schlanken Gipfel —, da ist Erleuchtung und Erfüllung, da sind zwei Strophen eine Ewigkeit. Vor solcher Zeitlosigkeit versinkt alle ästhetische Problematik des Klassizismus. Hier gibt es kein Bedeuten und Symbolisieren; keinen Höhepunkt der Veranschaulichung, sondern ein Höchstes an Einheit und Seele, die letzte Identität von Erfahrung und Idee. Hölderlins Sehnsucht entspringt nicht der Vergleichung zweier Zustände, eines seienden und eines sein sollenenden, sondern ist unmittelbares Lebensgefühl, ein schwarzer Kanervas, der alle Gestalten umrahmt und zwischen allen Bildern hervorscheint. Auch das heroisch-aristokratische Gepräge seines Pantheismus wurzelt in einem tief persönlichen Ungenügen am Sterblichen . . .

Hölderlins Aufsatz über die „ästhetischen Ideen“ ist verloren. Wir dürfen indes unter allen Umständen behaupten, daß es ihm vergönnt war, in ureigentümlicher Weise die wesentlichen Grundgedanken des Idealismus zu empfangen, in Erlebnissen, deren Tiefe und individuelle Innigkeit jeder Beeinflussung widerstreitet; so kann uns in den Beziehungen zu Schelling und Hegel er, der alle unabsehbar weiten Möglichkeiten in sich trug, nur als der äußerlich Angeregte, in Vielem sogar als der mittelbar oder unmittelbar Gebende erscheinen¹⁾.

¹⁾ Aktiven Einfluß auf Schelling und den objektiven Idealismus behauptet mit gewichtigen Argumenten Cassirer a. a. O. Er verweist auf die Hölderlinschen Gedanken in jenem Manifest auf einem (jetzt von F. Rosenzweig herausgegebenen) Folioblatte der Berliner kgl. Bibliothek,

Eine auf Entwicklungsperspektiven gestellte Forschung dürfte es, sofern sie auf die Mittel begrifflicher Symbole angewiesen bleibt, nicht unternehmen, den überwältigenden Reichtum dieser Weltempfindung durch das Gleichnis einer entsprechenden Weltanschauung zu umschreiben. Hölderlin bildet weder ab noch um; transzendente Inhalte verheißt ihm weder Glaube noch Dichtung. Die eigentümliche Struktur dieses Ereignisses liegt im Mythischen und bleibt einem diesem adäquaten Verständnismittel auszuwerten. Erst wenn die ungeheuer komplizierten Gefühls-einheiten wieder Keime einer naiven mythengleichen Welt geworden sind, wenn der heute heißer als je brandende Kampf um die eine, überartistische Illusionswelt des Künstlers zu festem Gewinn gediehen ist, dann wird diese Daseinspotenz ihre Beharrungsform erhalten haben, die ihr — über das Relative des Psychologismus hinaus — geschaffen werden muß.

das, von Hegels Hand geschrieben, nach Diltheys Autorität nicht Gedanken-gut des jungen Hegel enthält. Cassirer legt es Schelling bei; jedenfalls gibt es in dessen Philosophie der Kunst und der Mythologie zahlreiche schlagende Parallelen. — Hölderlins Beziehungen zu Hegel sind nach Diltheys Ergebnissen nicht zu überschätzen: „Die Jugendgeschichte Hegels“, Abhandlungen der preuß. Akademie, Berlin 1905, 15. 202; bes. 99. 154 f. 163 f.

V. Kapitel

Die Romantik

1. Die Kategorie des Romantischen

Die Klassik ist die Kunst der Kunstwerke, die Romantik die des Triebes und der Begeisterung. Die Klassik, von reell gesinnten, tatmutigen Menschen angeführt, hatte in entsagungsvoller Schätzung des Machens, der Formfeile, des Handwerklichen so unübersehbare Stoffmassen wie die des „Wilhelm Meister“ oder des „Wallenstein“ gebändigt; die Romantik, eine Hervorbringung von Reflexionsmenschen, Traumblütern, Betrachttern, vermag sich eigentlich nur im Lyrischen zu geschlossenen Kunstwerken zu erheben. Die Klassik widmet ihre Kunst der Schönheit und ihre Schönheit dem harmonischen Bildungsideal; die Romantik zieht alle Geistesgebiete zum Dienste ihres Universalkunstwerkes herbei. Der Sturm und Drang hatte den Primat des ästhetischen Gesichtspunktes, die Selbstherrlichkeit des Künstlerischen in der schönen Literatur zum Siege geführt; die Romantik strebt ihn auch im Bereiche der Philosophie, Historie, Religion anzusiedeln. Das Vollbringen wird diesem gewaltigen Planen nur ganz bedingt gerecht: Der Rahmen ihrer Form birst und läßt viel Fragmentarisches und Chaotisches übrig; was durch die Glut des Ästhetisierungsprozesses zu homogenen Massen geschmolzen und durch die Kühnheit der Allsystematik zum einen, weltumspannenden Gebäude geschlichtet werden sollte, klapft vielfach in unversöhntem Dualismus auseinander. So wird gerade durch das synkretistische Programm das romantische Kunstwerk mit vielen außer- und überästhetischen Interessen beladen. Unmittelbar nach der ersten erfüllenden Formbeglückung sehen wir deutsches Geistesleben auf der Suche nach

neuen Steigerungs-, neuen Vertiefungsmöglichkeiten, unter Preisgabe der formalen Abrundung, aber mit bisher ungekannter historischer Inventarisierung. Welche neuen Zuordnungs- oder Durchdringungsformen in der Beziehung von Erfahrung und Idee eröffnen nun Charaktere und Lebensformen, Programme und Kunstwerke dieser Menschen, die mit dem Pathos und der Innigkeit ungemein realistischen Allerlebnisses an das Einzelne herantreten und nun die neuen Ausdrucksnotwendigkeiten auszuschöpfen suchen?

Die proteische Begabungs- und Interessenfülle der Generation bedarf nicht vieler Worte. Die Romantiker waren keine naiven Menschen, doch voll des innigsten Strebens nach Naivität. Von heiterem Besitze hatte sie die Natur geschieden, aber nach versöhnlicher Herzenstörigkeit wies sie der Gedanke. Wie die Mystiker, wie Lavater und Jacobi verbanden sie hohe spekulative Fähigkeiten mit glühendem Affektleben. Sie liebten die reine, anonyme Gegenständlichkeit, aber diese war ihnen vorerst Ergänzung, Postulat, Theorie. Sie beherrschten den analytischen Apparat des XVIII. Jahrhunderts; sie verfügten aber auch über die letzte Eindrucksfähigkeit, wie sie bei Heinse in Impressionen schwelgt, bei Wackenroder in den Äther religiöser Verzückung flüchtet, bei Tieck bunte Klangreize ausschüttet, bei Hoffmann die spärlichsten Reste an Form und Bindung zertrümmert. Auch ihre theoretischen Genossen behütete das Schicksal vor jener Tragik des Suchenden, der in heißem Erkenntnisdrang an der Außenwelt vorbeilebt und desto weiter von den Tatsachen abrückt, je lichter ihm ihr Wesen wird. Sie machten sich aufnahmungs- und genußfähig, vergaßen aber über den Mitteln zur Lebenssteigerung nicht das Erleben und Genießen als solches. Rührige Vermittlernaturen, glänzten sie in genietollen Zirkeln, predigten von Katheder und Bühne, saßen in den Arbeitszimmern der Weimarer und in den Konversatorien der Philosophen; sie lebten das Dasein von Zerrissenen, sie ergaben sich problematischer Naturwissenschaft und politischem Würfelspiel; sie kannten Pointe und Witz, Ironie und Einfall nicht nur spekulativ, sondern auch in der Realität gesellschaftlicher Stimmungsäußerung. Tausend Wege und Formen leiteten sie aus der Höhe transzendentaler Kritik, aus der Willkür des Pansubjektivismus zu dem unerschöpf-

lichen Quell des Vegetativen zurück; und hier erfreute sie die Wärme der Flamme, deren Licht sie stets gefolgt waren.

Die Romantik steht in der Scheide zwischen dem systematischen und dem empirischen Säkulum. Es ist, als ob ein allgemeiner Verjüngungsrausch, mit den härtesten äußeren Nöten Deutschlands zusammenfallend, alle die Möglichkeiten und historischen Formen der Ästhetik vor das Auge rief, sie mit der neuen Gestalt der Philosophie und dem Reichtum einzelwissenschaftlicher Beobachtung verknüpfte und aus diesem zunächst dialektischen Chaos unverlierbare substanzielle Grundlagen der nationalen Kultur löste. Diese Gesamtkrise läßt sich erst dann in Umfang und Wirksamkeit überblicken, wenn man das kritische Vorher und das betriebsame Nachher ins Auge faßt. Der artistische Gesichtswinkel ist zu eng. Es gibt im romantischen Denken eine nazarenische, eine germanische, eine ethische, eine politische Renaissance. Die im Wesentlichen dualistische Entwicklung des XVIII. Jahrhunderts — Rationalismus und Empirismus vor Kant, Rationalismus und Antirationalismus vor der Klassik — schwillt zur mächtigsten Breite der Bildung und Betätigung an. Der Begriff des „Romantischen“ bekommt deshalb bei den späteren Generationen wieder den schillernden, unbestimmten Charakter, den er vor Tieck und Fr. Schlegel hatte. Schon bei den Jungdeutschen und Hegelianern ist jede Orientierung verloren und ihre leidenschaftlichen Debatten über das Thema bieten nicht selten den Anblick von Scharmützeln im Finstern, wo sich die besten Freunde auf die gesinnungsverwandten Köpfe schlagen.

Wer Vieles bringt, wird Vielen etwas bringen. Es gibt wohl überhaupt keinen Stil und kein Programm in den Literaturen der Neuzeit, zu dem sich nicht aus Sätzen der Romantiker, vielleicht allein des Novalis, rein wörtlich genommen, eine Serie zutreffender Belege beisteuern ließe. Nach drei Generationen eifernder Nichtachtung und höhnischen Absprechens hat neuromantische Seelenverwandtschaft, großzünftig eröffnet, diesen Ideen- und Erfahrungsmassen wieder eine überaus rege Anpassungs- und Einfühlungsfähigkeit entgegengebracht. Während indessen hier ein rein auf quantitative Aneignung gestelltes Bildungsprinzip im Weiteren zu wahrhaft verheerenden Auswüchsen an rückgratloser Eindrucksfexerei und parfümierter Espritmetaphysik geführt hat, ist es der

wissenschaftlichen Forschung zugute gekommen, daß sie sich von allem Anfang an an Hayms gestrenge Kritik und Diltheys gründliche Sachlichkeit verwiesen sah. Der Gefühlssynthese, die allerdings die Kategorie des Romantischen schon durch Differenzierungen des Nacherlebens abgrenzen und bis zu gewissem Grade historisch fixieren kann, entspricht auch der Typus eines Weltbildes; eines Weltbildes, dessen Darstellung für diese Menschen nicht nur Symbol und Metapher, sondern immer zugleich Theorie und wissenschaftliche Auslegung bedeutet. Nicht zur Verengung oder Verdrängung der wogenden Empfindungsfluten wird dieser Typus aufgesucht, sondern zu ihrer Läuterung und Sichtung, ihrer Abbildung in spröderem aber beständigerem Material. Wir können hier durch die weit verästelten Erscheinungen nur eine Reihe systematisch geordneter Querschnitte legen und die Epocheneinteilung, in die die Spezialforschung ihr Material vorläufig organisiert hat, nur implicite berücksichtigen. Es liegt jedoch in den Erfordernissen der Problementwicklung, daß wir in erster Linie das Positive der kontinuierlichen Zusammenhänge betonen, die, den Komplex ergänzend und gestaltend, für sich selbst zu sprechen haben. So beginnen wir die Charakteristik durch die Vergleichung gewisser Grundzüge des frühromantischen Denkens mit den Hauptthesen Kants, des Vollenders und Überwinders des Aufklärungsjahrhunderts, des kritischen Vertreters des klassischen Weltbildes.

Kant hatte das Geltungsgebiet des menschlichen Erkennens abgegrenzt: das Feld, innerhalb dessen wir, immer durch die Brillen von Raum und Zeit und vermittelt gewisser ordnender Formen, der Kategorien, zuverlässige Einsichten gewinnen können: das Feld der Erscheinungen, des Phänomenalen, des Sinnlichen. Unser Bewußtsein setzt sich aus zwei Faktoren zusammen: der Erfahrung und den Bedingungen der Erfahrung. Was außerhalb liegt, ist die Sphäre des Jenseits, der Dinge an sich. Sie ist transzendent, unserem erkennenden Geiste ewig verschlossen; nicht erfahrbar, weil über unsere Wahrnehmungsorgane hinausreichend, und nicht deduzierbar, weil der Gebrauch der Logik, der transzendentalen Logik Kants, auf das Gebiet der Erscheinungen eingeschränkt bleibt. Metaphysik als Wissenschaft ist hier unmöglich; sowohl Anschauung als auch Demonstrierbarkeit ist ihr eben versagt. Kant gestaltet sein Weltbild positivistisch aus und gönnt

z. B. dem Materialismus als Forschungsmaxime volle Würdigung. Gleichwohl glaubt er an das Jenseits, aber er glaubt es nur; das trennt ihn von der rationalen Metaphysik. Die Brücken, die von uns hinüber führen, sind moralischer Natur . . .

Die Künstlerschar der jungen Romantiker hat sich an keine dieser Schranken gekehrt; sie sind, vorwiegend in zwei Hauptrichtungen, weitergeschritten und haben hier die historisch belangvollsten Züge ihrer Neuerungen mit wünschbarer Deutlichkeit selbst bezeichnet¹⁾. Voll Zuversicht auf die Selbstherrlichkeit der Logik und öfters einer ontologischen Auffassung der Sprache zugeneigt, stürzen sie sich in schwindelnde Konstruktionen von möglichen Welten und siderischen Wesenheiten, sie suchen einen Mittelpunkt aller menschlichen Weisheit, sozusagen einen „Nabel der Erde“, sie verkünden eine neue Gattung des Systems. Wer will dem Enthusiasten vorschreiben, wie weit seine Intuition reicht? Man braucht nur an die Neuplatoniker und Mystiker zu denken, um an allen eingebürgerten Maßstäben irre zu werden. Oder vielleicht gibt es eigentümliche Affektwerte, gesteigerte Emotionen, die Jenseitiges mit dem Lichte der Empfindung erhellen? Kant wird später einmal ausdrücklich „empirische Beschränktheit“ vorgeückt, die „gewisse gutmütige, ins Reale verliebte Beschränktheit“, die nach Goethe zum Dichten notwendig ist, sehnd und trunken überflogen. So erobern sie Neues und verlieren Altes. Klassisch heißt es schon bei Jacobi: „Ich berufe mich auf ein unabweisbares unüberwindliches Gefühl als ersten und unmittelbaren Grund aller Philosophie und Religion; auf ein Gefühl, welches den Menschen gewahren und inne werden läßt: er habe einen Sinn für das Übersinnliche. Diesen Sinn nenne ich Vernunft, zum Unterschiede von den Sinnen für die sichtbare Welt“²⁾. Auf solchen Wegen suchen die jungen Schlegel die eine, unbedingte Wahrheit. Auch Novalis stellt sich — trotz ein paar widersprechenden Äußerungen, Restriktionen, die vorzüglich der engeren Anlehnung an Fichte zu danken sind — durchaus hierher: „Der Mensch vermag in jedem Augenblicke ein übersinnliches Wesen zu sein“³⁾.

¹⁾ Gänzlich unzulänglich und in philologischer Hinsicht grob fehlerhaft sind die Unterscheidungen W. Hans', *Euphorion* XIII, 502 ff.

²⁾ WW IV, 1, XXI.

³⁾ *Minor* II, 115.

Die Übereinstimmung mit Kant bleibt in diesem Punkte rein terminologisch. Es trifft vollkommen richtig die Haltung dieser Zeit, wenn später A. W. Rehberg, selbst noch Kantianisch erzogen, resümiert: Der charakteristische Zug aller Systeme, die seit Kant aufgestellt sind, besteht darin, daß aus der Unmöglichkeit der Erkenntnis übersinnlicher Dinge, die Notwendigkeit einer andern Art von Bekanntschaft mit ihnen dargestellt werden soll, die nicht Erkenntnis sein und heißen kann, für die es aber schwer ist, einen andern Namen zu finden¹⁾. Das hier umschriebene Gefühl ist wesenhafter neuer Erlebnisinhalt; die Emotion des neuen Philosophen, die Keimzelle der neuen Religiosität; das Organ eines übersteigerten Individualismus, der in Fichte, einem zweiten Pico, zur stolzesten Verklärung der „Würde des Menschen“ gelangt, dem über jeder anderen Regung sein Verhältnis zum All steht²⁾; und der Anstoß zu uferlosen Reflexionen. — Man macht sich also anheischig, zu den Dingen an sich vorzudringen, man glaubt an eine Metaphysik als Wissenschaft³⁾. Man redet von menschlicher Unsterblichkeit, von der Ewigkeit der geistigen Lebensleistung, vom Zusammenhang der irdischen mit höheren Daseins-

¹⁾ Sämtl. Schriften, 2 Bde., Hannover 1828—31, I, 149.

²⁾ Das Weltbild des Romantikers ist anthropozentrisch, aber sein Affektleben ist ihm eine Welt und ein eigentümlicher Ausdruck des Universums. Von bequemem Subjektivismus und in sich selbst verkrüchelnder Phantastik bleibt er weit entfernt. Unsere Darstellung übersieht keinen Augenblick, daß auch die Philosophie Fichtes in ihren letzten Folgen die strenge Unterordnung des empirischen Einzelindividuums unter die höhere Einheit und ihre Gesetze fordert. Aber auch wenn wir die intelligible Freiheit außer Betracht lassen, müssen wir hier auf gewisse Formen der Unterordnung hinweisen, die eine höchst entwickelte Beherrschung (und naturgemäß vorhergegangene Ausbildung) aller individuellen Kräfte voraussetzen. Die moderne Soziologie weiß — und z. B. Leopold v. Wiese hat es oft erörtert —, daß die Einfügung des Einzelnen in einen großen, mächtigen Verband die Persönlichkeit hebt, daß gerade der straff organisierte Staat den Willensstarken anzieht. (In diesem Sinne sind die in der Staats- und Wirtschaftslehre verwendeten Begriffe Universalismus und Individualismus nicht gegensätzlich, sondern korrelat.) Jedenfalls steht der frühromantische Individualismus noch immer dem humanistischen Persönlichkeitskult näher als den öligen Schwärmereien der Bettina und Rahel oder der Dresdener Basen.

³⁾ Vgl. W. Meckauer, „Der Intuitionismus und seine Elemente bei Henri Bergson“, Leipzig 1917, 10.

formen. Die Klassik erbaut ein Zwischenreich des schönen Scheines, die Romantik eine Oberwelt. Mit jener verglichen, will sie kein Schöneres geben, sondern ein Höheres; nur in diesem Sinne „wird und muß“ Goethe übertroffen werden. Die Klassik tritt ganz Kantianisch durch das Praktische mit dem Unendlichen in Fühlung, die Romantik trachtet es als Gefühls- oder Phantasiewirklichkeit zu besitzen. Das Absolute ist hier nicht mehr formale Begrenzung, moralischer Grenzwert, sondern unmittelbarer Inhalt, reeller ästhetischer Wert. Das Letzte, das Höchste, das Geistigste wird in der Romantik zum Ersten und Ursprünglichen gemacht; alles Andere hat Wert und Würde, ja Realität und Bedeutung nur durch die Beziehung auf dieses Oberste.

Aus welchem Stoffe ist nun diese Oberwelt? Gibt es unmittelbare Rapporte zum Metaphysischen, dann ist sie überhaupt eine falsche Abstraktion. Ist sie rein spiritualistisch aufzufassen, ist sie ein mythisches Gebilde, oder von der Beschaffenheit eines religiösen Götterlandes? Der Romantiker hat sich hierüber nicht genau ausgesprochen und das „esse est percipi“ nicht übertreten. Er sprach ja hier im Grunde nie als Erkenntnistheoretiker, vielmehr als Ästhetiker: Der horror vor dem Solipsismus aber, welcher nunmehr als theoretische Konsequenz droht, ist stets moralischer Natur — den moralischen Solipsismus hat Tieck im „Lovell“ abgeurteilt — und hat für den, der nur Erscheinungen und Formen sucht, den Stachel verloren. So konnte der Fichte-ner und Pseudo-Fichte-ner die Wirklichkeit der ganzen Gegenstandswelt dahingestellt sein lassen, geschweige die Struktur des Oberen. Doch deutet Vieles darauf hin, daß er, hätte er Näheres bekannt, sich wohl der spiritualistischen Anschauung genähert, sich dem absoluten Idealismus nicht so behutsam entwunden haben würde wie Kant, der in der zweiten Auflage der Vernunftkritik so starken Nachdruck auf das Positivistische gelegt hatte . . . Daß das Unendliche nicht mit gemeinen Sinnen und in normalen Stimmungen empfangen werden könne, stand fest. Jacobis Vernunft waltet als eine Art Offenbarung hoch über aller täglichen Erfahrung; nach Schleiermacher sind es die Gefühle, die das Weltganze in uns reflektieren; und A. W. Schlegels dramaturgische Vorlesungen leiten das Eine und Ganze (gegenüber Aristoteles und den Franzosen), um es von Induktionen und Abstraktionen

aller Art zu sondern, „aus ursprünglicher Freitätigkeit unsers Geistes“¹⁾ her. Kants transzendente Apperzeption wird bei Novalis verselbständigt, zum schlechthin produzierenden Vermögen berufen²⁾. Nach Kant sind wir es, die der Natur Gesetze geben, indem wir dem Chaos bildlichen Zusammenhang und gegenständliche Gliederung leihen. Dieser Grundgedanke der transzendentalen Analytik wird nun nach der Analogie der schaffenden Phantasie ausgestaltet: Alle Sinneswahrnehmung ist schöpferische Produktion der Einbildungskraft. Auch das scheinbare Abbilden des Malers ist ein Erdichten und Hervorbringen und somit von der Tätigkeit des Musikers nicht grundsätzlich verschieden. Der Künstler vermag mehr darzustellen, als seine Erfahrung jemals aufnehmen kann. (Das unterscheidet das Genie von dem — nachahmenden und beobachtenden — Talent, wie bei den Schweizern, bei Young, bei Lavater.) Der innere Sinn ist nicht mehr transzendente Erlebniskomponente, sondern freie Schöpferkraft, die in uns ein Universum erzeugt. So wird nicht nur Spirituelles unmittelbar aufgefaßt, sondern auch Unmittelbares spiritualisiert. Die Kantsche Theorie des inneren Sinnes wird einmal von einer konstruktiven Psychologie bis hart an die Grenze des Solipsismus geführt, andererseits mittels einer logisch realistischen Metaphysik zu einem sich selbst erfassenden Allgeist erhoben. Welt und Seele fließen hier zusammen. — So ist für Novalis, dessen „magischer Idealismus“ Gedanken in Äußeres und Äußeres in Gedanken verwandelt, dem sein Phantasieleben Wirklichkeit und sein Traum die eigentliche Welt ist, eine Frage wie die oben gestellte überhaupt nicht vorhanden: An seine Moralität glauben heißt moralisch sein; Gott existiert, sofern an ihn geglaubt wird. Erst das religiöse Denken liefert hier bestimmte Unterscheidungsinstanzen, und zwar wiederum vermöge einer esoterischen Anschauung des Absoluten. Erst Solgers Sphäre zwingt das vielgestaltige Wirklichkeitsproblem der Romantik³⁾ unter eine eindeutige Lösung. (Diese wird am Beginne unseres Schlußkapitels zu erörtern sein.)

Die Ursprünglichkeit und Idealität dieses Universalismus liegt praktisch überall zutage. Man betrachte doch den Heinrich von

¹⁾ WW VI, 20.

²⁾ Vgl. Walzel, Euphorion XV, 618 ff.

³⁾ Vgl. K. Friedemann, A f syst Pp XXII, 265 ff.

Opferdingen, den Sternbald, den Phantasmus, den Anton Reiser! Überall werden wir vom Unendlichen umgeben, wir leben und weben in ihm. Es ist wie kühler Hauch einer unergründlichen Nacht, wie ahnungsvolles Grübeln einer kindlichen Seele, wie träumendes Hinausstarren auf uferlose Meere. Das Bekannte erhält den Dämmerchein des Geheimnisvollen, das Endliche einen Hauch von Unendlichkeit, vermöge „der Kunst, auf eine angenehme Art zu befremden, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend“¹⁾. Das ist eine ganz andere Oberwelt als jener kompakte Zauber, wie er in der Schicksalstragödie, im phantastischen Roman der Aufklärung und der Trivialromantik vorherrscht, wo Magie und schwarze Künste, Mirakel- und Geisterglaube, Sagenhaftes und Halbreliigiöses zu trüber Mischung zusammenschwimmen. Die Zeit- und Parteigenossen der Aufklärung ergötzten sich ja desto eifriger an Geistern und Gespenstern, je erfolgreicher die theoretische Metaphysik der kritischen, subjektivistischen Fassung zustrebte und dem schlichten Aberglauben das Wasser abgrub. Auch jakobinische Vernunftbekenner klammerten sich an ein Übermechanisches, ein Übersubstanzielles; Spuk und Schauer brauchten die von Rechnung und Analyse abgespannten Nerven; daher die Beliebtheit der Grosse und Albrecht, Meißner und Cramer, Rambach und Arnold; daher die allgemeine Affinität des freidenkenden Zeitalters zu Sekten- und Logenwesen, zu geheimen Gesellschaften aller Art, daher der ebenso nachhaltige wie lautlose Einfluß der „schwarzen Brüder“, des „Geistersehers“, der „Dyna-Na-Sore“.

Nachmals gewann E. Th. A. Hoffmann, in edlerem Sinne, dem ewig Rätselhaften, Unheimlichen hinter allem mechanischen Ablauf die stärksten Illusionswirkungen ab. Hiegegen waren schon Hippel, Jean Paul, Tieck bei aller Beobachtungsschärfe und Gestaltungsbewußtheit viel weniger gegenständlich gestimmt. Ihre Magik ist nicht Versagen oder Überleistung der Maschinerie, sondern Unendlichkeitsaspekt, Lebendigkeit des Jenseits, wie sie früher oder später an den religiösen Glauben streifen mußte. In der Aufklärung also Irrationelles in leibhafter Gestalt, hier Bezüge zur Oberwelt. Dort Abkehr von mechanischem Zwang, hier Einkehr zu höherer Ordnung.

¹⁾ II, 304.

So trachten die Romantiker des Absoluten einmal auf unmittelbarem Wege, durch Vernunftoffenbarung oder durch die Hervorbringungskraft des inneren Sinnes, habhaft zu werden. Sie suchen es aber auch durch eine Art Deduktion zu bewältigen; sachliches Ziel und seelische Anlage bedingen da eine Umbildung der theoretischen Mittel, vornehmlich eine veränderte Auffassung des Systems. Für Kant ist das System eine Sammlung der reinen Erkenntnisse; man kann ja bei ihm keine Philosophie, nur philosophieren lernen. Er bedient sich keiner eigenen Methode, selbst dort nicht, wo er Eigentümliches auszudrücken hat; er lehnt sich anhänglich an die Einteilungen und Terminologien der zeitgenössischen Spezialwissenschaften, vorab der Mathematik an; da gibt es sogenannte Axiome der Anschauung, Antizipationen der Wahrnehmung, Antinomien, Analogien, Paralogismen u. a. m., Begriffe, die heute ohne sachlichen Kommentar völlig unverständlich sind. — Anders die Romantik. Schon Fichte greift zu einer ganz spezifischen Methode, durch die (nach seiner Definition) Inhalt und Form der Sätze zugleich begründet werden soll, gegenüber der Baconisch-Kantischen Philosophie als Wissenschaft. Kant läßt die Einzelwissenschaften unabhängig bestehen, der Romantiker unterwirft sie systematisch seiner Philosophie; so entsteht die Wissenschaftslehre und der Globus Schellings, so das plotinistische Ideengebäude des Novalis, die Ansätze zur Philosophie der Geisteswissenschaften bei Fr. Schlegel, die Enzyklopädie Hegels. Kant ist von leuchtender Klarheit im Einzelnen, läßt aber hinsichtlich des Ganzen Zweifeln und Deutungen Raum; demgegenüber stellt ein Denker wie Hegel gerade das Ganze seines Gebäudes in lückenloser, prachtvoller Architektonik vor unser Auge, während umgekehrt die Einzelheiten der Gedankengänge Schwierigkeiten bereiten¹⁾. Die Form ist überall in der romantischen Spekulation die Trägerin besonderer Ausdrucks- und Erkenntnismöglichkeiten²⁾. Schlagwörtlich läßt sich behaupten,

¹⁾ Zu dieser Anlithese: S. Marck, „Kant und Hegel. Eine Gegenüberstellung ihrer Grundbegriffe“, Tübingen 1917.

²⁾ Hierher gehören die einleitenden Ausführungen über die „Philosophie der Form“ in der — mir im Gegensatze zu den interessanten Aufsätzen des Verfassers größtentells unverständlichen — „Philosophie der Romantik“ aus dem Nachlasse E. Kirchers, Jena 1906.

die Aufklärung habe alles zu logisieren, die Romantik zu ästhetisieren versucht. Sie hat an jedes poetische Element, aber auch an jedes Philosophem eine ideelle Beziehungsmannigfaltigkeit geknüpft, es zum Strebepfeiler des Ganzen erhoben; sie hat die Selbstbestimmung alles Künstlerischen zum durchgreifenden Bildungsgesetze des Lebens gemacht... Bei Moritz, den doch Heydenreich als „Metaphysiker“ des Schönen abtun wollte, ist solcher Universalismus noch mit Bestandteilen antikisierender Einzelplastik durchsetzt. Die Romantik stellt die Beziehung des Endlichen zum Unendlichen nicht durch eine herausgegriffene Einzelsynthese dar, sondern liebt sie in die systematischen Reihen seiner verschiedenen Funktionen aufzulösen; der Gegenstand wird hier durch Schneidung und Durchdringung komplizierter Konstruktionen bestimmt. Das ist aber kein Versuch, Beseeltes in die starre Formel einzupacken, sondern ganz im Gegenteil, starre Verhältnisse in ein organisches System zu betten, Erfahrung durch Idee zu beseelen und zu bewegen. — So hatte Jacobi Mendelssohn den philosophischen Kunsttrieb abgesprochen, den Lessing besessen habe. Für Fichte ist alle Wissenschaft ein Zusammenfassen des Wissens nach architektonischen Ideen. Der junge Schelling schreibt unter diesen Auspizien seinen Aufsatz „über die Möglichkeit einer Form der Philosophie überhaupt“. Fr. Schlegel plant eine philosophische Propädeutik in Gestalt einer Systemsammlung, in der nicht analytische Irrtümer aufgereiht, sondern in freier, schöner Konstruktion die Summe des Gewordenen gezogen werden soll. „Architektonik ist fast dasselbe wie Kritik“¹⁾, heißt es bei Novalis, der die Verwandtschaft des logischen Ordnungstriebes mit dem ästhetischen zu immer neuen Paradoxen münzt; mit Vorliebe wählt er die Mathematik zum Organon dieses reinen Fichteianischen Gestaltens, dieses Schwelgens des künstlerischen Triebes in sich selbst. Mit Steffens und Schelling phantasiert A. W. Schlegel von einem vollkommenen philosophischen Gedicht, einem Gegenstück zum Lukrez. Die Hauptdefinition im „Athenäum“ eröffnet der romantischen Poesie „die Aussicht auf eine grenzenlos wachsende Klassizität“, indem sie alles Einzelne in große Beziehungsreihen stelle, alle Teile im Sinne des Ganzen organi-

¹⁾ III, 380.

siere¹⁾. — Das ist der Gegensatz der Gotik zum Kunstprinzip der Antike und zu den meisten Stilarten des Asianismus. Hier herrscht die Plastik des einzelnen Gebildes vor, hier wird in sauberer Konturschärfe Schnörkel und Ornament statisch und fix herausgearbeitet. Von der auf solche Momente eingestellten Technik Jean Pauls fühlt sich Goethe geradezu an die „östlichen Propheten und sonstigen Verfasser“ erinnert²⁾. Die Romantik löst alles ins Belebte und Bewegte auf, sucht überall das Fließende und Unbegrenzte zu erfassen, immer mit Beziehung auf den universalen Organismus. Jedes hinzutretende Formelement bringt also nicht nur neue Bestimmungsstücke mit, sondern gibt auch einen ganz eigentümlichen Hinweis auf das Eine, Ganze. Das Werk zeigt daher nicht eine bestimmte Idee in ihrem sinnlichen Körper, sondern — Solger hat dies zum reinsten Ausdruck durchgedacht — die eine, göttliche Idee an einer bestimmten Stelle der Wirklichkeit. Das ist der Kern jedes romantischen Stilprinzips. Auch hier erhält der Gegenstand symbolischen Unendlichkeitsinhalt und wird zum Bruchstücke der großen Konfession des Weltwesens. — Wahrhaft verstehen heißt nun so viel wie in Bezug auf den Gesamtorganismus erfassen. Einzelwissen ist Unwissenheit. („Ein philosophisches System ist nur im Ganzen verständlich; daher muß man es in seinem ganzen Umfang übersehen können. Ein System, worin auch nur ein Teil fehlt, ist für die Kritik der Philosophie überhaupt von eben so geringem Wert, als ein bloßes Fragment aus einem ganzen System“³⁾.) Kant wird später einmal von Friedrich ein „genialischer Pedant“ gescholten⁴⁾: er kenne weder Deduktion noch Divination, konstruiere selten und charakterisiere nie; sophistisch bleibe er auf halbem Wege stehen, er suche subjektive Wahrheiten anstatt der einen unbedingten; seine Kritik sei formale Ordnung, kein Erkennen des In-

¹⁾ Zur Berührung mit Hemsterhuis vgl. Kircher, 7 ff. C. Enders, „Friedrich Schlegel“, Leipzig 1913, 195 ff., 220 ff. Euphorion XIII, 83 ff. Hemsterhuis-Z. Werner: E. Vierling, „Zach. Werner“, Paris 1908, 111 ff. — Bekannt ist Fr. Schlegels Forderung, das Fragment müsse „gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel“ (II, 235).

²⁾ 5, 219.

³⁾ Windischmann I, 239.

⁴⁾ Ebenda II, 414.

haltes, kein Gestalten des Absoluten. Von hier aus hatte auch der prinzipielle Teil von Wilhelms Berliner Vorlesungen der Schönheitslehre Kants die mangelnde Beziehung auf das Unendliche verübelt. Man denke auch an die berufenen Ausfälle Baaders!

Zwei Grundfunktionen aller Weltanschauung stehen sich gegenüber: Bei Kant formales Abgrenzen, Umfangsbestimmung, mit einer inneren Neigung zur Zweischenkeligkeit, indem die vom Subjekt erzeugte Auffassungsform dem dargebotenen Inhalt gegenübergestellt wird. Hier Inhaltsdarstellung, symbolische Zusammenfassung, alle Form aus den Erfahrungen herauswachsend. Wir können uns diesen fundamentalen Unterschied am Elemente der „Idee“ vergegenwärtigen. Kants Idee, wie schon dargelegt, ist ein Weg zur Erfahrung, selbst nicht erfahrbar; eine Bedingung der Erfahrung, unanschaulich, formale Bestimmung, Schema. Die romantische ist Platonisches Wesen, Baustein des Weltgebäudes; organische Einheit von Erfahrungen, Inhaltsbegriff, Symbol; sie hat nicht die Prägnanz der Goetheschen Idee, die auf einem konkreten Erfahrungsfelde erlebt und erprobt ist, sondern von vornherein den Charakter des architektonischen Strebepfeilers — wie das in einem Weltbild, wo alles auf das Eine, Ganze abgestimmt ist, nicht anders möglich ist. Kant, der von naturwissenschaftlicher Forschung kommt, bedarf der Subsumtionsformen, der Gefäße, in die qualitativ bestimmte Beobachtungsergebnisse hineingelegt werden; immer handelt es sich um Formen, die wir selbst zur Ordnung und Gliederung der Erfahrung hervorbringen. Auf der anderen Seite ist etwan bei Fr. Schlegel, dessen historischem Arbeitsgebiet auch ein halb-irrationelles Werkzeug entspricht, die Idee und die Kategorie nicht bloß ordnende Form und subjektives Hilfsmittel zur Kulturerkenntnis, sondern auch Wirkungswert, Motiv der tatsächlichen Kulturerzeugung: Gegenstand nicht nur der reflektierenden, sondern auch der bestimmenden Urteilskraft. Kant steht durchaus auf kritischem, die Romantik auf Platonischem Standpunkt. So spielen auch Baader, Schelling und eine Reihe der Naturphilosophen, die in Jacobischen Spuren die Selbstkritik der Vernunft absurd finden, die organische Gewißheit des durch Gleiches erkannten Gleichen gegen die Entzweiung von transzendentaler Form und empirischem Inhalt aus.

Der transzendente Rahmen Kants wird hier durch das romantische Weltbild gesprengt. Dem steht in dialektischer Beziehung manches Widersprechende gegenüber: Ohne Zweifel haben besonders Fichte, Schleiermacher, Hegel die subtilsten Voraussetzungen ihrer Systeme an diesem Punkte befestigt und eine umfangliche philosophische Spezialliteratur hat diese Anknüpfungen zu präzisem Zusammenhange geordnet. Die ästhetische Kritik, der sich hier eine größere Breite der Entwicklung entrollt, steht wieder vor der alten Schwierigkeit, daß sie nur wirkliche Vorstellungen, Motive, Emotionen positiv bewerten, daß sie Konstruktionen und algebraische Operationen nur charakterologisch und historisch deuten, nicht schon als fertige Tatbestände gelten lassen kann . . . Von der Bewahrung des transzendentalen Standpunktes neben dem dogmatischen bei Schelling und Schleiermacher wird noch zu reden sein; grob gesprochen, erfolgt hier die Vereinigung von Natur und Geist einerseits im Absoluten, anderseits im menschlichen Genius; einerseits im Göttlichen, anderseits im Glauben daran. In Fichtes Ichheit liegt auch eine extrem klassizistische Seite. Und die ganze Identitätslehre trägt sowohl die Keime eines objektiven Idealismus wie die eines strengen Psychologismus. Nichtsdestoweniger läßt sich bei allen Romantikern beobachten, daß sie hier von den Kantschen Einschränkungen abrücken. Oft wissen sie es selbst nicht; sie sagen transzendental und meinen transzendent¹⁾. Dann wird z. B. die Ironie ein „transzendentaler Gesichtspunkt“ genannt, der das Verhältnis des Einzelnen zur Ansicht des Ganzen bestimme. „Transzendental“ heißt im Romantischen nicht nur die Reflexion über das Verhältnis von Diesseits und Jenseits, sondern auch die über Objekt und Subjekt des Schaffens, welches letzteres in jedem Augenblicke seines Tuns über sich selbst steht und zugleich mit dem Gegenstande auch sich selbst darstellt. Die „Transzendentalpoesie“ und die spätere „Poesie der Poesie“ entspringen genau der nämlichen metaphysischen Konzeption. Auch die Fichteanische Korrelation

¹⁾ Etwas Ähnliches hat wohl S. Elkuss im Sinne, wenn er behauptet: „Wenn Fr. Schlegel Kant sagt, meint er meistens Fichte, der ihm eben, wie übrigens auch dem jungen Schelling, mit Kant fast noch völlig zusammenfällt“ („Zur Beurteilung der Romantik und zur Kritik ihrer Erforschung“, München 1918, 35 A.).

— man möchte oft sagen: Gleichung — von Ich und Unendlichkeit ist nur in formal-dialektischer Hinsicht transzendental, die Lehre von der Unendlichkeit des Kunstwerkes metaphysische Ästhetik. Das Jenseits ist nicht Begrenzung des Diesseits, sondern metaphysisches Zentrum, ursprüngliche und unmittelbare Seinspotenz; es ist dem Romantiker das Wirksamste, das Nächste, das eigentlich Wirkliche. Die später, vorzüglich während des ersten Jahrzehntes des XIX. Jahrhunderts zunehmenden Verwerfungsurteile über Kant, die immer auch in der Annäherung an den Dogmatismus wurzeln, sind zweifellos auch Anzeichen beginnender Selbsterkenntnis. Wir haben oben darauf hingewiesen, daß seit Fichte Kants transzendente Apperzeption nach einem radikalen Idealismus hin verabsolutiert wird. Die Konsequenzen liegen in doppelter Richtung: Einmal entsteht die ästhetische Emanationsphilosophie Schelling-Hegels, in der das All die Selbstgestaltung und Selbsterkenntnis eines Künstlergeistes ist, und auf der anderen Seite, durch das Gleichnis von großer und kleiner Welt und psychologische Korrektur, die Wiedereinsetzung des Glaubens bei Solger, Baader und Genossen. Diese zwei abschließenden Varianten, in die romantisches Denken folgerecht ausmünden mußte, bleiben uns in unserem Schlußkapitel zu würdigen.

Wir wenden uns, die eben durchgeführte Unterscheidung zu veranschaulichen, einem Gebiete stärkster Diskrepanz zu: In Sonderheit wird das Verhältnis von Verstand und Sinnlichkeit in geschilderter Weise modifiziert. Wir werden einen sachlichen Hauptgegensatz der Romantik zu Kant und eine Hauptberührung mit Moritz herausheben und gleichzeitig ihre theoretisch zwiespältige Haltung gegen Schiller differenzieren, wenn wir bezüglich der Wechselbeziehung von Erfahrung und Idee den transzendentalen Idealismus der Kritik der Urteilskraft nach einem absoluten Idealismus hin umgebogen denken. (Im Bewußtsein der Zeitgenossen bestand diese Differenz ursprünglich als Widerspiel von Kritizismus und Spinozismus, welcher letztere sich noch als Prototyp einer dogmatischen Philosophie mancherlei Zurechtrückungen gefallen lassen mußte, bis er dann um 1810 herum vom Mystizismus und Neuplatonismus beerbt wurde.) Wo Kant die zwei Vermögen durch einen transzendentalen Faktor zusammengestimmt hatte, bildet man sich jetzt ein höheres tertium comparationis zwischen

Weltanschauung und Weltempfindung. Dort hängen die zweierlei Erscheinungen gleichsam durch Verwachsung ihrer Wurzeln zusammen, hier durch die Drähte, die in der Hand eines höchsten Bewegers über uns zusammenlaufen. In jeder Einzelheit wird dieser letzte Einklang vorausgesetzt, zu seiner gleichnismäßigen Ausdeutung ein verwickeltes Begriffsgewebe aufgeboten. Der scharfsichtigste Zergliederer des eigenen Denkens hatte auch hier die subjektiven Schaltungen und Verbindungen von Anschauung und Begriff, den innerhalb des Bewußtseins verlaufenden Teil der Bahnen zwischen dinglicher und ideeller Welt beschrieben, während jetzt eine wesenhafte Gemeinschaft spiritueller Gebilde konstruiert und die zwei Sphären in gegenständlicher Zusammenwirkung vorgestellt werden.

Das Absolute wird allenthalben zum archimedischen Punkt der romantischen Spekulation, die eben daher ihren künstlerisch ringenden, sehnsuchtsvollen, gotischen, den „progressiven“ Charakter empfängt; ein Absolutes, das sich nicht symbolisch abkapselt oder hinter einem esoterischen Entweder-oder verschanzt, vielmehr dem suchenden Ausdrucksbedürfnis immer neue Motive und Impulse, immer neue Aussichten und Wirkungskreise entgegenbringt. Bei Kant ist die Vernunft trotz gigantischer Geltungserweiterung noch ein an den Menschen gekettetes Einzelvermögen; hier ist sie Allseele, Logos. Vernunft hat den Menschen. Ich und Welt sind in diesem Absoluten identisch: Die Dialektik des Zusammenfalles von Subjekt und Objekt z. B. bei Fichte und Hülsen, der Vorklang der Hegelschen Theorie des Selbstbewußtseins. Immer wird ein eigentümliches Urwesen konzipiert, dessen emanatistische Wirkungsweise vor allem mit den Zügen des freischöpferischen, architektonischen Bildners ausgestattet wird. Die Entdeckung überindividueller Kräfte und Wesenheiten ist ja eine der Hauptleistungen der romantischen Wissenschaft, in Sonderheit natürlich der historischen. (In diesem Zusammenhange werden wir sie, namentlich die Ergebnisse der Spätromantik, einläßlicher untersuchen.) Auch die großen Fiktionen Hegels wurzeln in diesem Boden: Hier waltet ein Wesen hinter den ewig fließenden Erscheinungen, der Geist; ein organisches Ganzes hinter den unzählbaren Einzelexistenzen, der Staat; ein Beständiges hinter den unübersehbaren Taten und Schicksalen der Menschen, die

Geschichte. Nirgends werden formale Gehäuse aufgemacht, sondern lebenbergende Massen durch ein gemäß der Identitätslehre doppelgesichtiges, ein zugleich geistiges und vegetatives Prinzip organisiert und differenziert. Überall Erfahrungsgier und Systembedürfnis nebeneinander.

Unentwegt hegt das Romantische den Drang nach absoluter Allvergeistigung. Auf der einen Seite Einzelheit und Eigentümlichkeit, auf der anderen selbstverleugnender Dienst des Innerlichen und absolut Geistigen¹⁾. Von der Struktur des gelegentlich anticlassischen und antiästhetischen Universalismus ist oben des Näheren die Rede gewesen. Umschaltungen dieses Schlages sind vorab reiner Substanzgewinn. Die Konzeptionen aphoristisch festgenagelt, blieb denn auch in diesem Falle für die praktische Kunstübung, allein in stilistischer Hinsicht, so gut wie alles zu tun. Den Programmen folgte manche Mühsal. Der romantische Monismus ist als Stilgesetz nicht immer viel mehr als Postulat. Er sollte das Wirkliche als Spiegel des Überwirklichen adeln, die Endlichkeit als Reflex des Unendlichen lieben lehren. In den Bekenntnissen der Fr. Schlegel, Schelling, Novalis entwickelt er auch prachtvollere Blüten wahrhaft erlebnistiefer Metaphysik. In praktischer Hinsicht aber ist das Unendliche oft nicht in engerem Sinne Substrat oder Rahmen der Gegenwart, sondern strahlt nur in einzelnen Blitzen in sie herein, ohne sie doch gesetzmäßig zu durchdringen oder zu durchwirken; dadurch entsteht dann in Bezug auf den ästhetischen Tatbestand ein schroffer Dualismus, der durch polemische Geistigkeit und Abneigung gegen alle Kleinigkeiten des Lebens noch verschärft wird. Der Antagonismus hat natürlich auch seine inneren Ursachen. Zum Identitätsverhältnis gehören zwei Hälften, die nicht nur auf möglichste Analogie, sondern auch auf möglichste Ergänzung gestellt sein müssen. Gerade hier drängt sich die Aufgabe einer Differenzierung nach den Extremen, das Prinzip der Polarität immer wieder auf. Aber das Universale war schon zu expressiv geworden, das Unend-

¹⁾ Die Wechselbeziehung zwischen Subjektivismus und realistischer Metaphysik behandelt F. Brüggemann („Die Ironie als entwicklungs-geschichtliches Moment“, Jena 1909) als Variante des Widerspieles von hyperindividualistischer Autarkie und Einstellung des Ich auf eine Außenwelt; die Seele schafft sich diese Außenwelt, um an ihr sich selbst zu fühlen; die psychologische Wurzel der Ironie.

liche zu selbstbestimmt, um so leicht mit dem Mantel der Erfahrung bekleidet zu werden. Was also nach der Absicht der Identitätsphilosophie eine ametaphysische Einheit bilden sollte, tritt in einer sehr reellen und einer schlechthin spirituellen, dem Religiösen eng benachbarten Sphäre in Zwiespalt. Versöhnender Quietismus wird in der Lyrik erreicht, ungebrochenes Pathos im rein Ideellen. Wo beide Elemente zusammentreten, überwiegt meist Satire und Ironie. In solchem Konflikte bleibt romantisches Schaffen häufig befangen. Die Glieder des Identitätsverhältnisses gehen entgegengesetzte Wege: Von der Klassik aus gesehen, eine Entwicklung nach den Extremen.

Die Klassik bindet das Äußere, indem sie es nur als begeistertes, als Erscheinung der Idee gelten läßt; die Romantik will die Subjektivität, d. h. die reine Geistigkeit darstellen, den Geist von seiner nicht mehr angemessenen Gestalt erlösen. Rastloser Läuterungs- und Steigerungseifer treibt notwendig über die Grenzen des ästhetischen Ausdrucks hinaus und trachtet seine emotionale Überheftigkeit esoterisch auszuprägen. Viel Witz und viel Bitterkeit, viel Pathos des Erhabenen und Selbstherrlichkeit des Persönlichen gesellt sich dazu. So haben wir — genau wie z. B. vor gewissen Formen heutiger Ekstasik — vorurteilslos die Frage aufzuwerfen, ob und wie weit solche Expansion einen klassizistischen Maßstab überhaupt anerkenne. Versteht man unter Schönheit die Versenkung eines Geistigen in eine adäquate Leiblichkeit, dann kann dem nach Selbstdarstellung ringenden Geiste Schönheit nicht das Letzte bedeuten. Hegel hat solche Zweifel und Reflexionen zu Ende gedacht und die Kunst in den Vorhof des religiösen und philosophischen Tempels verwiesen. Auch die Antipathie Schillers gegen das Unendliche der Romantik entspringt zum Teil der Besorgnis, die Kunst, als welche ihm stets Mittlerin zwischen Endlichem und Unendlichem ist, durch solche Folgerungen in ihrem Daseinsrecht gefährdet zu sehen¹⁾. — Dergleichen Erwägungen lassen uns immerhin die ästhetischen Werte

¹⁾ Vgl. auch Enders a. a. O., 379ff. Mehr auf die Kunstübung beschränkt sich Walzel, „Vom Geistesleben des XVIII. und XIX. Jahrhunderts“, Leipzig 1911, 63ff. Noch brauchbar ist, was Minor, Goethe-Jahrbuch X, 212ff. am Schlusse über Schiller sagt. Als Belegsammlung verwendbar ist C. Alt, „Schiller und die Brüder Schlegel“, Weimar 1904, zusammengehalten mit Euphorion XII, 193ff.

dieser Weltanschauung erst unter der Voraussetzung als Endergebnisse und letzte Vergleichungsinstanzen anerkennen, daß das Ästhetische hier eben eine viel weitere, alle geistigen Triebkräfte mitumfassende Zuständigkeit hat. Wenn die Romantik, die den transzendentalen Realismus mit dem empirischen verbindet, einerseits den Geist in freier Selbstversöhntheit thronen, andererseits vieles Einzelne ohne besondere Plotinische Ideenbeziehung existieren läßt, negiert sie damit allerdings die Voraussetzungen jedes strengen klassizistischen Stils. Wohl aber erringt ihr Universalismus ein neues Strukturprinzip durch eine eigene Einordnung des Einzelnen in ein systematisches Ganzes, wo die Klassik an einer Art Übersetzung oder Doppelsexistenz in zwei Sphären festhält. Ihr Schönes ist ein Deuten des Dinges ins Unendliche, nichts ihm Anhaftendes. Romantismus, die Kunst des Unendlichen, mußte Weltempfindung, seine Theorie — auch im engeren, formalen Verstande — Weltanschauung sein. Hatte das Zusammentreffen der verschiedenen Kulturideale auf den meisten beteiligten Gebieten auflösend gewirkt, so begünstigte die darüber erraffte Fülle an Stoff und Einzelerkenntnis die vielgestaltigsten Darstellungsmethoden und Sensationsverfeinerungen, wie sie dann die ästhetischen Bedürfnisse des polytechnischen Jahrhunderts auszeichnen. Romantischer Individualismus liefert den näheren Anstoß zu der großen Epoche des historischen Denkens, des theoretischen Kernes der empiristischen Kultur. In der jungen Wissenschaft triumphiert die Erlebniskraft der Phantasie über den aufklärerischen Begreifungswillen. Leben und Kosmos wird nicht mehr logisiert, sondern ästhetisiert. Ästhetisch ist die romantische Prägung des Idealismus und Panlogismus, ästhetisch ihr weiblicher Realismus und ihre eminente Anpassungsfähigkeit in allen Geistesbezirken, ihre Abneigung gegen Tüchtigkeit und Durchschnitt; ästhetisch ist die ganze Art, wie über Kant hinausgeschritten wird. In dieser Allästhetik winkt überall Spiel und Schein, alles kann als Form und Reiz betrachtet werden: Eine in der Romantik noch überwältigend lebenssteigernde, hinreißend daseins- und genußfreudige Einstellung . . .

„Alle Kunst soll Wissenschaft und alle Wissenschaft soll Kunst werden“; diesem Friedrichschen Worte gemäß sieht auch Novalis in Dichter und Philosophen nur einen scheinbaren Gegen-

satz. Ein Energieaustausch ist jedenfalls vorhanden. Z. B. charakterisiert den romantischen Roman ebenso sehr ein Mangel an formalen Bindungen wie das romantische System deren Übersteigerung. Die Romantiker sind lange Zeit vorwiegend als schlechte Dichter oder als schlechte Philosophen behandelt worden. Es wird sich niemals darum handeln können, diese Behauptungen nun geradewegs in ihr Gegenteil zu verkehren; wohl aber darum, in die Bedingungen jenes Typus des Reflexionsmenschen einzudringen, der damals zuerst in originaler Ausbildung erschienen und der in verschiedener Hinsicht ein deutscher Kulturtypus geworden ist. Der romantische Mensch erfäßt die feinsten Stimmungsnuancen und Naturreize, aber er ist — die Absichtlichkeit der fragmentarischen und skizzenhaften Form keinen Augenblick unterschätzt — nicht naiv und energisch genug, das Erfasste in überzeugendem Gleichnis auszusprechen. Und er erlebt überaus plastisch das Wohlgeordnete, Schöne des Weltganzen, entbehrt aber der Selbstzucht und Konsequenz, seine Anschauung zum geschlossenen Gedankenbilde zu schmieden. Er ist Dichter und Philosoph von Anlage, keines von Beruf. Er hat die stolzesten Fähigkeiten, aber nicht den Mut zu einem einzigen Handwerk. Er fühlt sich allen Berufen überlegen und für jede Tätigkeit zu gut; so dringt er fast zur Allseitigkeit, aber selten zur Totalität. Seine reinsten Leistungen großen Umfangs liegen da, wo schrankenlose Aufnahmskraft und universale Reflexion an ihrem Platze sind: in der Kritik und Geisteswissenschaft. Artistisch angesehen, ist ja die Hauptmasse der romantischen Kunsttheorien ein Kommentar zu Goethe und Shakespeare.

Die allgemeine Energievermischung befördert es, daß gerade hier die ästhetischen Werte eine nachhaltige Tendenz zur Erkenntnisdignität entfalten. So wenig nun der Standpunkt kritischer Erkenntnistheorie und formaler Folgerichtigkeit je beiseite gesetzt werden darf, ist es doch Pflicht historischer Betrachtung, die Symbole von Intuitionen und Gefühlserlebnissen als solche zu würdigen und an gehöriger Stelle den zuständigen ästhetischen Gesichtswinkel wieder aufzurichten. Dann aber ist zu zeigen, wie tief der ideelle Gehalt dieser Gebilde ist, wie grandios ihre Weltdeutung. Wir wollen es keinesfalls nach Art Solgers oder gewisser Hegelianischer Kunstmetaphysiker gleichsetzen, ob eine Idee nur

erkannt oder ob sie strenge und gewissenhaft gestaltet wird. Aber erst nach solcher methodischen Sonderung von Wahrnehmung, Empfindung, Symbol, Kategorie können wir den wahren psychischen Bestand, die wahren Anschauungen dieser Menschen enthüllen, die im tiefsten Wesen sinnvolle und geschlossene Weltbilder sind und an der Vieldeutigkeit, Sprung- und Lückenhaftigkeit ihrer — wissenschaftlich genommen — Pseudosysteme keinen Anteil haben.

2. Romantik als Naturbegriff

Die doppelte Art, über Kant hinauszugehen, ist für die ganze Psyche des Frühromantikers ungemein bezeichnend: Einmal Berufung auf einen vorgezogenen, intuitiven Sinn, Irrationalismus; andererseits subtile Dialektik einer das Unendliche umschreibenden Denkform, Rationalismus. Sein ganzes Kunstwollen durchwebt diese — metaphysische und psychologische — Doppelheit, und zugleich die nagende Sehnsucht, sie zu bisher unbegriffener Einheit, zu unbedingter Identität zu bilden. Das Romantische ist nicht nur Stoffgebiet und Stilkatégorie; es ist Naturbegriff, und zwar ein organischer, den Dualismus von Instinkt und Geist in lebendiger Bewegung verschmelzender; und es ist Natursystem, die Verkettung und Ergänzung intellektueller Analyse und abrundender Naivität. Persönliches und Individuelles ist von Fall zu Fall zu differenzieren. Es entspricht aber nur der inneren und programmatischen Allgemeinverbindlichkeit dieser Zweiheit, daß sie schon in der ersten Hauptdefinition zutage tritt: Hier ist von einer irrationellen Gemeinwesenheit die Rede, einer Universalpoesie; und von einer mit den heikelsten Mitteln der Reflexion und Bewußtseinssteigerung bearbeiteten Gemeinwesenheit, der progressiven Universalpoesie. Ohne nun diese Äußerung in ihrer historischen Tragweite überschätzen oder sie verschlagwörtlichen zu wollen, sehen wir hier doch eine brauchbare Disposition zu weiterem Eindringen in die romantische Gedankenwelt dargeboten. Über die Systematik der Durchdringung von Rationalem und Irrationalem wird der nächste Abschnitt Aufschluß geben. Auf das Nebeneinander der beiden Elemente müssen wir von vornherein eingestellt sein. Das romantische Philosophieren ist überall

Trennen und Verknüpfen, Zerlegen und Organisieren zugleich, im Gegensatz zur verrannten Verstandeseindschaft der Empfindsamkeit, im Gegensatz auch zu den einseitigen Scheidungen des Intellektualismus. Die Leitsätze der Goetheschen Naturwissenschaft werden festgehalten, die Synthesen der Klassik genutzt. Rationalistische Aussprüche stehen neben schroff irrationalistischen; so haben herausgerissene Einzelsätze bestenfalls illustrierenden, niemals argumentierenden Wert; überdies ist selbst die Unterscheidung von Verstand und Vernunft keineswegs so deutlich und beständig, wie man es in der Nachfolge Kants erwarten möchte.

Der Universalismus erscheint schon in der Kunstanschauung des XVIII. Jahrhunderts immer wieder als der Vater des Individuellen, des Originalen, des Organischen. Auch der Naturbegriff der Romantiker wird, unbeschadet aller theoretischen Absichtlichkeit und Bewußtheit, die sie in alle Vorgänge konstruktiv hineintragen, vorzüglich durch die große Einheit des Lebensprozesses gestaltet. Mit der Klassik bekämpfen sie den abbildenden Naturalismus, mit der Klassik und Geniezeit das Aufklärerische. Gegen das träge Aposteriori des Baconisch-Wolffischen Zeitalters, aber auch gegen die antikisierende Harmonie formenreiner Plastik erhebt wieder ein bewegtes, rhythmisch wogendes, beseeltes Weltbild impulsiven Einspruch. A. W. Schlegels und Schellings späte, systematisch eine Summe ziehende, Reden über das Verhältnis der schönen, beziehungsweise bildenden Künste zur Natur bekräftigen die unbedingte Selbständigkeit des Schaffenden. Bei Schlegel heißt es: „Der Mensch ist in der Kunst Norm der Natur“¹⁾. Das Natürliche wird innerlich nachgebildet, durch ein Wesensverwandtes erkannt. Die Kunst ist wahre Ergänzung der Natur; sie bringt hervor, was diese hervorbringen würde, wenn sich ihr keine hemmenden Kräfte entgegenstemmten. (Bis zu Hegels Ästhetik wird dieses Verhältnis im Großen und Ganzen festgehalten.) Der Gedanke wird indes nicht so sehr als Blüte titanischer Menschenwürde oder moralischer Bildungsidee ausgesprochen als vielmehr auf der Bahn eines folgerechten ästhetischen Fortschrittes, wie ihn Moritz angebahnt hatte, gewonnen — mag auch der Atem Fichtescher Freiheit und Bewußtheit das allgemeine Streben beflügeln. Das Natürliche oder Unnatürliche kann weder im Stoff noch im

¹⁾ WW IX, 308.

Material als solchen liegen. Natürlichkeit ist organisch bedingte Illusion, die vor allem von dem Wie der künstlerischen Formung abhängig ist: der Zauberstab des Dichters verkörpert Geistiges und vergeistigt Körperliches. Wo Substanz gefordert wird, sucht man immer ein Moment, das einerseits Gehalt, andererseits Bedingung und Wegweiser aller Form sein soll, der ästhetischen wie der dialektischen. Auf Stoffliches kann es hier nicht ankommen. In jedes Erlebnis wird, mit erreichbarer Unmittelbarkeit, eine Reihe analytischer Darstellungsvarianten hineingesehen, die sich einem gleich zu erörternden Läuterungs-, Vergeistigungsprinzip zufolge zu einer Asymptote an das Unendliche verdichten, diesen wahren und letzten Vorwurf aller Kunst. Die Loslösung von der Harmonieforderung, die freiere Anwendung des klassischen Einklangs, der nun mit bestimmtem Gestalterehgeiz auftretende Universalismus heischen eine neue Bindung der Elemente im Gefüge weitester systematischer Formgebung, ein stilisierendes Prinzip, das bereits in Friedrichs großer Definition zu einer, im Vergleich mit dem Sprachgebrauche Tiecks und Wackenroders immerhin prägnanten, Erklärung des Romantischen ausgemünzt wird.

Romantische Poesie ist Universalpoesie. Ästhetischer Universalismus — wir wissen das von Hamann her — ist nicht nur Kult des Unendlichen, sondern auch des Einzelnen. Er beruht einerseits, in additivem Sinne, auf der Häufung individueller Details, im Rahmen des umfassenden Organismus oder der enzyklopädischen Wissensordnung; anderseits, in dynamischer Beziehung, auf einer konstruktiven Verknüpfung der Bewußtseinshandlungen mit den Weltgesetzen. Er stellt somit nicht nur ein Höchstmaß an Rezeptivität und Verarbeitungsfähigkeit dar, sondern auch ein Allgemeines und Systematisches, eine Idee und einen Imperativ, von dem auszugehen ist, wenn das Besondere nicht unauflöslich und irrationell bleiben soll. Dieses Unendliche ist keine Hypostase eines Nichtkennens wie das Göttliche in der Aufklärung; es umgibt uns überall, wir leben und weben in ihm: das ist der Geist Hemsterhuis' ...¹⁾. „Universalität der Bildung“, sagt A. W. Schlegel in den Berliner Vorlesungen, „ist für uns der einzige Rückweg zur Natur, denn gegen eine mangelhafte oder wirkliche Mißbil-

¹⁾ Über den Einfluß der Dalbergischen „Betrachtungen über das Universum“ siehe Enders 195 ff.

„dung gibt es kein andres Mittel“¹⁾. Nur so finden wir in einer poesiefremden Gegenwart, nach ungeheuerem Umweg, die synthetische Intuition wieder, die objektivierende Läuterung von Eindrücken und Empfindungen zum reinen Betrachten. Wir haben die überlieferten Schätze zu verwalten, „um die Gesamtheit der Mittel und Organe zu überschauen, durch deren eigentümlichen Gebrauch es uns möglich wird, noch unberührte Geheimnisse des Gemüts auszusprechen, noch heiligere Mysterien der Natur zu offenbaren“. Man betrachtet Partikel, um das Ganze zu verstehen. Welttheater und Weltliteratur sind nicht als Didaskalien oder Thomasianische corpora aufzuspeichern; schon der Griechenlehrling Fr. Schlegel erbot sich über die scheckige Kostümgarderobe eines ästhetischen Kramladens und verlangt Organisation durch den Begriff, Beziehung auf das Ganze der Erkenntnis. In der Wechselwirkung von Individualität und Universalität, zweier korrelativer Größen, pocht der Pulsschlag alles höheren Lebens. „Der Gedanke des Universums und seiner Harmonie ist mir Eins und Alles; in diesem Keime sehe ich eine Unendlichkeit guter Gedanken, welche ans Licht zu bringen und auszubilden ich als die eigentliche Bestimmung meines Lebens fühle... Je vollständiger man ein Individuum lieben oder bilden kann, je mehr Harmonie findet man in der Welt: je mehr man von der Organisation des Universums versteht, je reicher, unendlicher und weltähnlicher wird uns jeder Gegenstand“²⁾. Das individuellste, geschlossenste Kunstwerk ist immer auch das bedeutendste, universalste; (daher es auch für die charakteristische Kunst keinen absoluten Gipfel gibt). Das Einzelne wird hier nicht so sehr begrenzt oder beschränkt als durch gehaltvollere Aspekte bereichert und in seiner Geltungssphäre erweitert.

Die romantische Poesie ist progressiv. Romantisieren ist etwas Stufenweises, hier ein Bewußtmachen, dort ein Unbewußtmachen³⁾. Hauptmerkmal des Charakteristischen ist die Tendenz zu fortschreitender Beziehungsvermehrung, das des Interessanten die stetige Entwicklung nach dem Unendlichen hin. Fortschritt und Anstieg ist bei Fr. Schlegel, in Verfolgung gegebener Ideen.

1) DLD 19, 85f.

2) Minor II, 324f.

3) Ric. Huch, „Blütezeit der Romantik“, 5. Auflage, Leipzig 1913, 107.

die auszeichnende Eigenschaft der neuen Poesie, gegenüber dem Kreislauf der alten. Das Organische enthält die Anlage zu beständiger Verfeinerung und Sublimierung, zum Emporklimmen auf einem Stufenbau von bestimmter Gesetzmäßigkeit: Eben diese ist im Begriff des Progressus enthalten.

Einer historisch richtigen und sachlich präzisen Deutung des Ausdrucks sind erst von Walzel, durch Heranziehung der intellektuellen Anschauung und Hinweis auf die Erscheinungsformen der Ironie, die Wege bereitet worden¹⁾. Ziemlich allgemein wurde sonst, in mehr oder weniger enger Nachfolge der mit der Ableitung romanhaft:romantisch operierenden, falschen Erklärung Hayms, der Progressus gleichsam als Fortschreiten in einer Ebene verstanden. Der allbegreifende, kosmopolitische Charakter der Romantik mache eine allmähliche Ausbreitung über alle Provinzen seelischer und praktischer Erfahrung notwendig, eine nie vollendete, stetige Entwicklung; sammelnde Assimilation oder plane Evolution²⁾. Nach dieser Auslegung enthält das Progressive nichts, was nicht schon im Charakter des Universalismus eingeschlossen ist; denn hier ist nichts spinozistisch Stationäres, sondern eine umfassende Einheit wirkender Kräfte; mit gleichem Rechte wäre Herders Weltanschauung als progressiv zu bezeichnen. Wie aber dürfte man Fr. Schlegel in einer so überragend wichtigen und im Übrigen so konzisen Formulierung eine solche Tautologie zutrauen? . . . Der nämliche Einwand trifft auch jeden Versuch, das Gleichnis des Biologischen in weiterem Umfang auf den angedeuteten Stufen-gang zu übertragen, etwan so, als entspräche die theoretische

¹⁾ NG 232, 32 ff. und passim, besonders in der Auseinandersetzung mit Simon, Euphorion XV, 618 ff.

²⁾ Auszunehmen ist die Zentrumstheorie der M. Joachimi („Die Weltanschauung der deutschen Romantik“, Jena 1905), die richtig das Stufenweise hervorhebt, den durch eine oberste Idee, eine absolute Substanz, eine universale Kraftpotenz beherrschten Organismus. Gerade das Wesentliche dieser Vorstellungen hat nicht recht weitergewirkt und wird z. B. in der nach ihrer Aufgabe ganz hierher einschlagenden Spezialuntersuchung der L. Zurlinden („Gedanken Platons in der deutschen Romantik“, Leipzig 1910) peinlich vermißt; auch in der Plotin-Germanistik, die sich insgesamt nicht eben durch tiefes Plotin-Verständnis auszeichnet, kommt es nicht genügend zur Geltung. Inwieweit sich ein historisch und systematisch so mannigfaltiger Komplex überhaupt unter ein Schlagwort bringen lasse, kann hier nicht kritisiert werden. Es ist aber jedenfalls ein terminologisches

Vollkommenheitsleiter der Entwicklung vom niederen Organismus zum höheren, der unablässigen Entfaltung im Reiche der Lebewesen, die der feineren Organisation zustreben. Überall höchstens mathematische Unendlichkeit, oder nach Hegels Ausdruck: „schlechte Unendlichkeit“, keine Annäherung an das eine Absolute.

Wir müssen deshalb die Doppelbedeutung des Universalen im Auge behalten und von hier aus in dem schon äußerlich zusammenhängenden Komplex von Aussprüchen das analoge Gestaltungsprinzip aufsuchen.

Als Vorbemerkung ein Gleichnis aus dem Praktischen: Die Romantik liebt extensive, unmittelbare, musikalische Wirkungen auch in der Poesie, Assonanzen und Alliterationen, rhythmische Schnörkel und Reimguirlanden. Harsdörffer und Birken, Zesen und Hofmannswaldau hatten durch ähnliche Mittel aus den Nöten der inneren eine Tugend der äußeren Form gemacht. Dem Einflusse Bürgers, dessen Rhythmik und Technik an A. W. Schlegel übergang, gesellt sich das Vorbild Tiecks. Diesem kommt es eingeständenermaßen auf das „Klima der Begebenheit“ an, auf Stimmung und Impression, wie sie der Mondscheinritter Sternbald in schwelgendem Behagen schlürft. Die gesteigerte melodische Kunst bedient sich des metrischen Typus nur als vorläufiger Unterform, als einer Materie zu ihrer höheren Gestalt. Über den durch die Versfüße und Verszeilen bestimmten Grundschwingungen legt sie die differenzierten Phasen ihrer Wortfüße, ihre Retardationen und Hilfszäsuren an, in den schematischen Fluß der

Mißgeschick, daß der — so vielseitig beglaubte — Ausdruck die Stufenordnung und progressive Architektonik nicht sinnfällig macht. Woran der Begriff Zentrum oder Mittelpunkt zunächst denken läßt, das ist gemeinhin 1. etwas Statisches und geometrisch Bestimmtes und 2. etwas körperlich oder flächenhaft Dimensionales. Was aber mit Recht bezeichnet werden soll, ist ganz im Gegenteil 1. das organisch Bewegte, Beseelte, von der göttlichen Persönlichkeit Durchwaltet, 2. die progressive Durchdringung und das eigentümliche Emanationsverhältnis zwischen der Urmonas und ihren Spiegelungen. Der Terminus läßt also eben das unbetont, was nach den zutreffenden Ausführungen des Buches die Romantik von Herder, Moritz, Goethe trennt. Ein Unterschied, der freilich in R. M. Meyers Zusammenstellung (Herrigs Archiv 96, 7ff.), wo hastig Goethescher Evolutionismus erläutert und dann diese Lehre für den „Kern der Kunstlehre der Romantik“ erklärt wird, vollständig unberücksichtigt bleibt.

Verse baut sie die temporegulierenden Alliterationen und Wiederholungen, die dem Gebilde eigentümlichstes Gepräge leihen und zugleich Träger eines feinen architektonischen Reizes sind. Überall wird durch neue Gestaltung einer bestehenden, verhältnismäßig generellen Form eine höhere Ausdrucksmannigfaltigkeit gewonnen. So hat nach einem Einfall Tiecks ein Calderon die Form, die andere gegossen, als bloßen Stoff seiner eigenen Darstellung behandelt. So ist nach Novalis der ideale Leser ein erweiterter Autor, der den Gegenstand von einer niederen Instanz schon vorgearbeitet empfängt.

Progressiv ist vor allem der Grundzug in Fichtes Wissenschaftslehre. In seiner programmatischen Schrift „über den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie“ wird die Forderung zum erstenmal in aller Schärfe der theoretischen Position ausgesprochen: „Die beschriebene Wissenschaft soll zuvörderst eine Wissenschaft der Wissenschaft überhaupt sein. Jede mögliche Wissenschaft hat einen Grundsatz, der in ihr nicht erwiesen werden kann, sondern vor ihr vorher gewiß sein muß. Wo soll nun dieser Grundsatz erwiesen werden? Ohne Zweifel in derjenigen Wissenschaft, welche alle möglichen Wissenschaften zu begründen hat“¹⁾. Die Philosophie vermag diesen Ansprüchen zu genügen; als Wissenschaft bedarf sie selbst der systematischen Form, als Wissenschaftslehre begründet sie gleichzeitig die systematische Form für alle möglichen Wissenschaften. Fichte verlangt (und konstruiert) ein vollendetes und einig System des menschlichen Geistes, gestützt auf einen höchsten Grundsatz, aus dem sich die Reihen unseres Wissens fortspinnen. Während Kant von den Einzeldisziplinen borgt, läßt er seine Methode aus diesem System hervorgehen. So ergibt sich ein strenger Universalismus des wissenschaftlichen Denkens: Alle Sätze in allen wirklichen und möglichen Wissenschaften sind gleichzeitig Sätze der Wissenschaftslehre, tragen also, als Glieder der Fachgelehrsamkeit und der Philosophie zugleich, einen doppelten Charakter.

Fichtes Enzyklopädie, die mittels dialektischer Gedankenbewegung die Ergebnisse ihres — im Einzelnen oft unsystematischen — Forschens zu einem kunstvollen Gebäude türmt und aus Grundtrieben und Urtatsachen des Bewußtseins einen Kos-

¹⁾ WW I, 64f.

mos deduzieren will, entbehrt nicht vollständig der psychologischen Grundlage. Sie verwertet sie vermöge eines Vorganges innerer Verdoppelung (wie er auch der romantischen Ironie zugrunde liegt), der schon damit beginnt, daß sie die ursprünglichen, transzendentalen Tathandlungen des Ich ins Bewußtsein erhebt. Über jedem Akte gibt es dann einen neuen, dessen Inhalt der erstere ist; alle Vorstellungen sind unter einander nicht spezifisch verschieden, sondern homogene geistige Gebilde von mannigfachem Vollkommenheitsgrade¹⁾. Die elementare Selbstanschauung, die „intellektuelle Anschauung“, ist als Erlebnistatsache gegeben. Alle Erkenntnis muß schrittweise erarbeitet werden, bis zur höchsten, der reinen Anschauung des Künstlers; diese ist höchste Objektivität, eine Funktion, die ihren Gegenstand unmittelbar enthält, und die nun immer wieder in typischer Formulierung, von Fichte bis Schopenhauer, als ein Zusammenfall von Subjekt und Objekt glossiert wird²⁾.

Von Schelling wird ein analoges Prinzip, entsprechend der engeren ästhetischen Geltung seiner „intellektuellen Anschauung“, von vornherein in kunsttheoretischen Horizont gerückt. Das Progressive gewährt ihm ein positives Gestaltungsprinzip, wo sich theoretisch ausschöpfende Ableitung einer abschließenden und vollendenden Formel nur asymptotisch nähern kann³⁾; es bedeutet das Fortschreiten zur hellsten, höchsten Besitzergreifung des Gegenstandes sub specie universi... Ganz ähnlich, unebenfalls im Zeichen Goethes, deutet schon die Vorrede der „Griechen und Römer“ auf die Einmündung des Interessanten in das Objektive hin. Das Interessante empfängt seinen Wert aus der „unendlichen Perfektibilität der ästhetischen Anlage“; nur durch dieses rastlose Trachten, das den ganzen Menschen er-

¹⁾ Der Begriff ist demgemäß in Fichtes Psychologie nichts Allgemeines, sondern eine potenzierte Vorstellung. Noch Fr. Schlegels Kölner Vorlesungen knüpfen hier an: s. Windischmann I, 60.

²⁾ Eine Formel, die auch dem neuen Intuitionismus durchaus geläufig geblieben ist. Man denke an das einprägsame Gleichnis am Eingange von Bergsons „Einführung in die Metaphysik“, Jena 1909.

³⁾ Auch bei Hölderlin klingt dieser, ihm wahrscheinlich durch die „philosophischen Briefe über Dogmatismus und Kritizismus“ vermittelte, Gedanke verschiedentlich an. Scharfe Prägung gibt ihm ein Schreiben an Schiller vom 4. September 1795. Vgl. Zinkernagel, QF 99, 108.

füllende, ewig unstillbare Verlangen nach Annäherung an das Unendliche, das für uns das Allerrealste ist, kann das Abenteuerliche, Heftige, Üppige vermieden und aus modernem Erleben heraus ein neuer Stil errungen werden. Und nicht nur an Cervantes und Shakespeare, selbst an Homer nimmt Friedrich, nachdem das erste Fieber der Gräkomanie überstanden ist, an interessanten und frappanten Zügen solche Tendenzen wahr, und zwar in dem Augenblick, wo er aus der abstrakten Systematik zur strenger genetischen, historisierenden Betrachtung einzukehren beginnt. Überall entdeckt sein reizsames Nacherleben in Gebilden, die man nur allegorisch oder symbolisch auslegen zu können vermeint, die Unmittelbarkeit organischen Strebens und Ringens nach Vollständigkeit und Ebenmaß, die erst durch stilisierende Läuterung und absichtsvolle Lenkung der Sinnlichkeit zur Idealität der „freieren Menschlichkeit“ und „sittlichen Schönheit“ gefestigt wird.

Bei A. W. Schlegel wird ausgeführt, wie alle Poesie — nach einem Schlagwort Friedrichs — schon Poesie der Poesie ist; sie schalte mit dem Werkzeuge der Sprache, die selbst ein poetisches Erzeugnis ist, vorzüglich in Zeitaltern, wo der Künstler noch an die Versatzstücke einer phantasievoll gestalteten Mythologie gewiesen ist. Das Wortspiel ist ein Spiel im Spiel, ein Formkunstwerk im Kleinen. Friedrich fordert von jeder philosophischen Rezension eine Philosophie der Rezension, von jeder Kritik eine Poesie des Kunstwerkes. Progressiv in diesem Sinne ist bei Novalis, dessen Vervollkommnungsglaube ja ein großes Bildungsideal entzündet, der reaktionär-kirchliche „Staat der Staaten, eine politische Wissenschaftslehre“, sein Genie des Genies, seine Natur der Naturen, die Annäherung an das Höchste, Eine. Die Definitionen der „Transzendentalpoesie“ finden hier Beispiel und Bestätigung in reicher Fülle . . . Progressiv ist auch Schleiermachers Auffassung der — sozialen oder religiösen — Gemeinschaft als eines höheren Individuums; sein ganzes Christentum verarbeitet die konfessionelle Religion sozusagen als stoffliche Basis und stellt ihre höhere Potenz dar: Religion der Religion, immer mit Unendlichkeitsperspektive. Fichte gibt, wie Fr. Schlegels Athenäumfragment in richtigem Verständnis seiner Intentionen darlegt, „eine Philosophie über die Materie der Kantischen Philo-

sophie... Vorzüglich die neue Darstellung der Wissenschaftslehre ist immer zugleich Philosophie und Philosophie der Philosophie“¹⁾). Dieses ist überhaupt ein Ziel des Ehrgeizes der individualistischen Philosophie. So schreibt Friedrich an Dorothea: „Die Philosophie ist notwendig auch Philosophie der Philosophie, und selbst nichts anders als Wissenschaft der Wissenschaften. Ihr ganzes Wesen bestehet darin, die Kraft und den Geist, den sie zuerst den einzelnen Wissenschaften einhauchte, wechselseitig einzusaugen, und mächtiger auszuströmen, damit sie reicher wiederkehren. Man muß also alles wissen um etwas zu wissen, und man versteht keinen Philosophen, wenn man nicht alle versteht. Eben daraus siehst du aber auch, daß die Philosophie unendlich ist, und nie vollendet werden kann“²⁾). Jedes System ist gleichzeitig Grundlage und Material für ein höheres, kunstvolleres, dem Unendlichen näheres. In solcher Progression bewegen sich allgemein die zu Fragmenten kondensierten Ideen Friedrichs, dessen Reflexionsenergie kein Werk ohne höchste Ziele und weiteste Perspektiven in Angriff nimmt: Sein Inneres gleicht einem Spiegelsystem, wo die Gedanken nicht nur durch die Inhaltsassoziationen und natürlichen Strukturen verknüpft, sondern auch in hundertfältiger Brechung und Reflexion von den verschiedensten, wieder im Verhältnis gegenseitiger Spiegelung stehenden Standpunkten zugleich beleuchtet wird. So sammelt sich das Bunteste in gemeinsamem Brennpunkt, so ergeben sich die scheinbar skurrilsten Metamorphosen als notwendige Stationen eines einzigen Gedankenablaufes.

Durch diese Gestaltungsregel wird nicht nur eine höhere Illusionssphäre und Ausdrucksmannigfaltigkeit gewonnen, sondern auch, vornehmlich vermittelt der intellektuellen Anschauung, geradezu eine intelligible Welt an die sinnliche geknüpft. Das Progressive bezeichnet anschaulich den Ableitungsvorgang, in welchem der Romantiker, in allerweitestem Rahmen und unter größter Voraussetzungsfreiheit, sein gotisches Stilprinzip entwickelt, panästhetisch, zwischen Kunstwerk und System alle Scheidewände fällend, aber gerade durch sein Strukturgesetz jedem Gegenstand einen ästhetischen Aspekt abnehmend. Ein Philosophieren, das

¹⁾ II, 249.

²⁾ II, 334

auf den Schleier des Ästhetischen verzichtete, wäre von vornherein flügelahm und seinem Vorwurfe unebenbürtig. Philosophische Anschauung ist Poesie, die sich selbstbewußt ergreift. Wie Fichtes Selbstbewußtsein als Tun des Tuns der elementare Fall des progressiven Verhältnisses ist, so ist auch anderweitig das Bewußtmachen des Unwillkürlichen und Mechanischen, die Umschaltung der niederen Erlebnisform zur höheren Besinnung, ein Hauptimperativ der Romantik. Vorbedingung bleibt jener Typus des doppelbegabten Reflexionsmenschen und geborenen Theoretikers, der zugleich mit höchster Rezeptivität und tätigster Gestalterkraft ausgestattet ist, der im Irrationellsten geometrische Funktionen findet, ohne die Gegenstände zu entseelen oder zu entgöttern.

Aus stilistischem Gesichtswinkel geurteilt, ist hier nicht mehr ein Optimum des Schönen, sondern ein Maximum des Unendlichkeitsgehaltes die Losung. Das Interessante dient diesem als ein Bewegtes, sich selbst Potenzierendes, zum Allelement Steigerndes. Das klassische Ineinander von Erfahrung und Idee wird in ein gewisses Nebeneinander aufgelöst: Es entsteht eine bestimmte parallelisierende, subintelligierende Art, dieses Verhältnis aufzufassen. (Sie bleibt dem nächsten Abschnitt umfänglicher zu begründen. Andeutend sei vorweggenommen, daß die Vermittlung durch einen eigentümlichen Ergänzungsprozeß erfolgt, dem dann Nietzsche — im Rahmen einer spezifisch romantischen Kunstlehre — in seiner Prägung des Dionysischen und des Apollinischen grandiose Symbole geliehen hat.) Bevor wir nun die systematische Kritik dieses Verhältnisses bei Schelling und Novalis verfolgen, stellen wir hier in kurzer Übersicht die einfachsten Züge des Zuordnungskomplexes dar, wie sie uns in den Hauptbestimmungen des romantischen Weltbildes entgetreten.

„Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann.“ Dieser Satz hat durch das progressive Formprinzip einen prägnanten Sinn erhalten; die innere Bewegung ist als unmittelbare Funktion des Kunstschaffens charakterisiert. Das Werden hat nun überhaupt für Fr. Schlegel, der alle rationalen Möglichkeiten des Organischen abwandelt, eine ganz bestimmte Bedeutung: es verknüpft das Endliche und das Unendliche, ja es

läßt sie eigentlich eines und dasselbe und nur dem Grade nach verschieden sein¹⁾. Das organische Gebilde ist endlich, insofern es noch nicht seine vollkommenste Differenzierung erreicht hat, und es ist unendlich, indem es trotz solcher Beschränktheit eine unerschöpfliche Fülle an Bestimmungen vereinigt. Die wahre Philosophie hebt den Widerstreit zwischen Endlichem und Unendlichem auf, indem sie von keiner ruhenden Substanz, sondern von einer organischen Tätigkeit ausgeht, die in begrenzten Formen eine grenzenlose Mannigfaltigkeit erzeugt. Auf diese Weise tritt die Synthese in die weitesten konstruktiven Beziehungen. Die gesamten Gesetze des Daseins sind nicht ontologisch, sondern genetisch zu erfassen. „Nur der Begriff ist bestimmt, der Erkenntnis gibt des Gegenstandes, d. h. seines innern Entstehens und Werdens, seines innern Wesens und Gliederbaues, also wie gesagt, nur der genetische, der organische Begriff ist in philosophischer Rücksicht bestimmt zu nennen“²⁾. Ein System auf solcher Grundlage muß ein genetisches System sein, eine umfassende Analogie zur historisierenden Wertung. Auch Baader gelangt aus seiner Lehre von der „wachstümlichen Mitte“ zur Aufstellung eines genetischen Grundzuges als eines Hauptcharakters der deutschen Philosophie: Sie überfliege ihre Sache weder abstrakt-theoretisch, noch versinke sie darein empirisch-praktisch, sondern organisiere und beseele sie . . .

Der Parallelismus wird in Dynamik übergeführt, die zwei Gesetzmäßigkeiten durch einen Entwicklungsgedanken verquickt. Dem romantischen Geist ist jegliches Objekt ein Mittel zur Selbstdurchdringung — das ist der nie verlorene Kern des Fichteschen Denkens. Diesem Zustande entgegenschreitend, erblickt nun der Geist in der Natur nicht seine Feindin und Verführerin, die ihn zur Sünde an sich selbst verleitet, sondern seine treue Gefährtin, in der er sich wie in einem kristallinen Spiegel beschaut und erkennt — so werden Schellings Konsequenzen fruchtbar. Diesem ist die Natur ja eine Stufenleiter, auf der der Geist zu sich selbst emporsteigt: virtuelle Intelligenz, Embryonalstadium des Geistes. Alles Natürliche ist rhythmisch geordnete Abfolge, ist Geschichte; das ganze Weltbild steht im Zeichen der

¹⁾ Vgl. Windischmann I, 111.

²⁾ Ebenda I, 497f.

Evolution. (Bei Schleiermacher und noch mehr bei Schelling wird der Gedanke sogar aufs Moralische übertragen, indem das Böse hier zum Durchgangspunkt des ethischen Prozesses wird.) Von allen Seiten wird das Statische zertrümmert. Dem Idealisten, der wie Fichte nur ein Positivum, die Freiheit, kennt, ist alles Sein unursprünglich und abgeleitet. Der Substanzbegriff bricht in sich zusammen. Auch das Bild Spinozas wird jetzt durch die Brille des Dynamismus gesehen. So vom jungen Steffens, den es auf Schelling vorbereitet: „Ich fühlte es, wie der alte Spinoza sich zu regen und zu bewegen anfang; wie jene ruhende Notwendigkeit sich in ihrer ursprünglichen Freiheit ergriff, wie die Substanz nicht bloß sich erkannte, sondern auch in ihrem Erkennen tätig ward, und eine Welt lebendig zu erzeugen anfang“¹⁾. Der Trieb zum Tätigen, Kraftbewegten wies bei Schelling und Schleiermacher wie in Herders Spinozaschrift zu Leibniz, dessen Weltbild auch den platonisierenden und plotinisierenden Tendenzen der Romantiker (Novalis, Fr. Schlegel, Schleiermacher) wie gewissen naturphilosophischen Ideen insbesondere Ritters entgegenkam. „Ideen oder Monaden“ heißt es noch gelegentlich beim Identitätsphilosophen Schelling, der dem Herderschen Vitalismus eine Hälfte des Systems eingeräumt hatte. Auch Fr. Schlegel, selbst von unbedeutendem Naturgefühl²⁾, hängt voll theoretischer Schwärmerei am instinktiven Leben der bloßen Vegetation. Die Pflanze ist ihm die schönste und sittlichste Form der Natur; sie ist die vollkommenste Form, weil ihre Gestaltung die allerfreieste ist und nur in ganz entfernter Beziehung zu Zwang und Bedürfnis steht; organische Existenz ist freie Hingabe an das Natürliche, die der Notwendigkeit gehorcht und doch in freier Besonnenheit über ihr steht. — Die im strikteren Sinne harmonische Tendenz, wie sie jedem wahrhaft ästhetischen Menschen der Epoche innewohnte, betätigten die Romantiker vorwiegend auf ethischem Gebiete; sie brachten naturalistische und humanistische Einflüsse in Widerspruch und Kompromiß und begaben sich auch hier gelegentlich in scharfen Gegensatz zu Kant.

¹⁾ „Was ich erlebte“, 10 Bde., Breslau 1843, IV, 138; vgl. IV, 86: „Durch Spinoza ward ich aus dem Schlafe gerüttelt, aber durch Schelling zuerst in Tätigkeit gesetzt.“

²⁾ Ebenda IV, 304. Das Gleiche beobachtet Steffens S. 165 von Fichte.

Der gesunde Nährboden und die unversiegliche Kraftquelle der romantischen Kritik und Wissenschaft ist ein unmittelbares, durch keine Kategorie und keine Maxime gegängeltos Mit- und Nacherleben des Sinnlichsten wie des Fiktiven und Problematischen, eine geniale Sympathie, souveräner und blitzartig zupackend bei Friedrich, treuer und beharrlicher bei Wilhelm, innigste Mitschwingung und magische Gemeinschaft bei Wackenroder. Bei Tieck, der immer auf das Klima, auf das Ambiente ausgeht, findet jedes Element als substanzielle Impression eigentümlichste Resonanz. Das Drastische erhält nun einen leidigen, musikfeindlichen Geschmack, wie ihn Nietzsche wieder eingebürgert hat¹⁾. Und hier, wo Vielseitigkeit und Erlebnisenergie betont werden soll, fahren die „vernünftigen Austern“ am schlechtesten. Wackenroder ist Aberglaube lieber als Systemglaube, wie Hamann. Gefühl spricht nur zu Gefühl; Verstand kann ewig nur Gedanken über Gefühle entdecken. Seele wird von Seele liebend empfangen und bleibt eigentlich stumm, wenn sie in irdischen, materiellen Worten redet.

In der unerhörten Verfeinerung des ästhetischen Individualismus — als welcher sich in Schleiermachers Behandlung zum allgemeinen Bildungs- und Lebensideal der Epoche aufreckte — liegt auch der Kern der kritischen Leistung Friedrichs: die frühen Charakteristiken Jacobis, Forsters, Lessings, des Wilhelm Meister. Hier wird divinatorisch der Lessing im Lessing gesucht, der Genius als lebendige Triebfeder des ganzen Individuums empfangen; so wird nicht die Leistung des Romanschriftstellers oder Dramatikers analysiert, sondern die Persönlichkeit in ihren tausend Wirkungen und Interessen aufgesucht; von den Früchten der Schriftstellerei steigt die Kritik zum Zentrum des Hervorbringens empor, von der Fähigkeit zur Disposition, zu dem, was der Mann war und werden mußte. Es war nicht der Adel menschlicher Bruderliebe, der Friedrichs Auge waffnete; in ihm glühte ein ungeduldiger Hunger nach Menschen, eine an allen Nerven rüttelnde Neugier nach seelischen Tiefen und Abgründen. Die Milieulehre ist hier keine historische Forschungsregel mehr, sondern das immanente Gesetz einer genialen Schauspieler- und Analytikernatur. Selbst im philosophischen Urteil überwog der Charakteristiker

¹⁾ Vgl. J. Zeitler, „Nietzsches Ästhetik“, Leipzig 1900, 69f., 186ff.

den Kritiker. Wie Tieck und Herder Lebensbeschreibungen liebten, dieser übrigens auch an Shakespeare die Kunst des Lebensbeschreibers hervorhob, so zählte Friedrich Rousseaus „Confessions“ und Gibbons Memoiren zu seinen Lieblingen. Charakterologische Ambitionen, im ganzen XVIII. Jahrhundert Liebhaberei der Kritik und Tummelplatz der Popularphilosophie, erfüllten W. v. Humboldt in Paris wie in Rom, fanden in seinem Briefwechsel mit Körner langen Nachhall und trugen im Essai über „Hermann und Dorothea“ schöne Frucht. Jean Pauls Empirismus sieht im Charakterisieren aller Dichter die vollkommenste Poetik . . . Fr. Schlegel hat dieses ursprünglich naturwissenschaftliche Verfahren, das lange eine methodefeindliche Zwischenstellung behauptet hatte (Lavater), endgültig der Geisteswissenschaft einverleibt, nicht ohne es durch fernblickende Reformen zu bereichern. Über die dynamischen Gestaltungsmomente hinaus kritisiert er auch die das Schaffen regierenden Begriffe, in wahrhaft schöpferischen Betrachtungen, bald kollektivistisch beobachtend, bald metaphysisch symbolisierend. „Den Gang und die Richtung der modernen Bildung bestimmen herrschende Begriffe. Ihr Einfluß ist also unendlich wichtig, ja entscheidend“¹⁾. Verkehrte Begriffe haben die Kunst auf Abwege geführt, richtige müssen sie wieder zurückleiten. (Auch bei Novalis und bei Schelling kann man öfters lesen, daß der Künstler nach einem eigentümlichen Begriffe verfare.) Auch die historischen Kategorien, z. B. die Vorstellung der Griechen vom Homerischen Epos, sind geistige Tatsachen und überindividuelle Wirkungswerte. Sie werden als überpersönliche, keineswegs kanonische Bestimmungsstücke in die kritische Schätzung einbezogen. So dienen die Früchte Lessingschen Scharfsinns vertiefter empiristischer Würdigung. „Je wissenschaftlicher, je geschichtlicher.“

Die synthetische Konzeption stellt an die Selbsterziehung und Selbstbeherrschung des Kritikers gewaltige Anforderungen. In den meisten Fällen vermischen sich die Vorzüge großer Beobachtungsgabe mit den Mängeln einseitiger Reflexion. Zum Erlebnis eines Dramas, zur läuternden Gestaltung innerer Konflikte waren diese Menschen unfähig. Mit welcher Glätte und Behendigkeit vollziehen sich Ehen und Scheidungen im romantischen

¹⁾ I, 117 ff.

Kreise! Sie waren weder die Männer Phantomen nachzuhängen noch äußerste Konsequenzen zu tragen. Sie haben wohl keiner den tiefsten, namenlosen Schmerz, keiner die tiefste Stupidität niederschmetternden Unglücks empfunden; aber wohl auch nicht das Gegenteil. Sie mäßigten alles zum grief; aller Affekt ist Beobachtungsobjekt, alles Erleben steht unter der Bereitschaft, in jedem Augenblicke als heuristisches Als-ob zu dienen. Sie betäubten sich nicht, sondern verfeinerten sich zu höherer Erkenntnis und Freiheit. Sie bespiegelten sich bis ins Innerste, aber sie zerfleischten sich nicht. Trotz allen heftigen Polemiken und persönlichen Fehden behält man die Überzeugung, daß ein Tieck, daß die Schlegel nicht eigentlich lieben und hassen können. Auch hierzu stimmt die Devise: Charakteristiker nicht Kritiker. Wohl wird Wertvolles enthusiastisch begrüßt, Schädliches ungestüm abgewehrt und mit eisigem Hohn übergossen. Sie tun alles mit oftmals übertriebener Leidenschaft und Entschiedenheit, aber nicht mit dem entschlossenen letzten Einsatz der moralischen Persönlichkeit. Wie anders war das bei Lessing oder den Kraftgenies, wie anders selbst bei Schelling und seinem älteren Landsmann! Ihre kritische Berufs- und Lebenspflicht war ein Bewußtmachen und Reflektieren, ein Prüfen und Selbstzergliedern, wie es mit solcher Umsicht und Energie, man kann geradezu sagen: mit solcher Sachlichkeit in literarischen Dingen noch nicht vorgekommen war. Die Entdecker des Unbewußten, die Analytiker des Traumas, der Hysterie hatten sich trefflich in der Hand, gebrauchten ihre Seele als Instrument, mit dem sie Gleichschwebendes auffaßten und Abweichendes bestimmten. Fr. Schlegel, auf den man das furchtbare „homo longe omnium pessimus“ anwenden konnte, hatte alles atomisiert; er konnte sich nicht vom Herzen hingeben, und er war zu mutiger Wahrheitsbekenner, um in Illusionen zu schwelgen. Er hatte sich vom Glück und Unglück des Natürlichen losgesagt, um es in interesselosem Wohlgefallen und in freier Erkenntnis zu beherrschen . . . Antinomien von Charakter und Phantasie, ethischer Aufgabe und ästhetischem Anspruch, praktischem Werten und kontemplativem Staunen verzeichnet die (echte) Geistesgeschichte auf jeder Seite. An dieser Stelle und seither scheint es, als schlösse das eine das andere aus. Dieser brennende Konflikt aller höheren menschlichen

Lebensführung ist seit dem Zeitalter der Humanität nicht nach Gebühr gewürdigt worden. Wie ganz selten hat man z. B. die moralische Seite des Geniebegriffes hervorgehoben! Es wäre aber heute an der Zeit, etwan den „Wilhelm Meister“ nach diesem Problem zu deuten . . . Die Romantiker freilich waren zu polar ästhetisch, um Tüchtigkeit und Ausgeglichenheit auch nur als zweite Möglichkeit zu schätzen. Und wie Friedrich sah auch Novalis im Ausgange des Goetheschen Romans eine Benachteiligung des Ästhetischen und fühlte sich seinerseits versucht, gegen diesen „Candide“ gegen die Poesie Verwahrung einzulegen.

3. Romantik als System

Die metaphysische Konstruktion erfreut sich schon in den einführenden Betrachtungen des Organischen und des Naiven weitesten Spielraumes. Nach der Piconischen Einteilung ist die romantische Naturwissenschaft extrem symbolisch; und sie ist extrem idealistisch, indem sie das Einfache durch das Komplizierte erklärt, nicht etwan das Höhere aus dem Einfacheren ableitet. Man nimmt den natürlichen Vorgang und entwickelt ihn dialektisch, das heißt man läßt ihn aus einem Spiel begrifflicher Variationen hervorgehen, die man ihm subintelligiert. Die einfache Totalität ist dann aber nicht symbolisch oder typisierend, sondern durch Emanation aus dem Idealen zu erklären. Die „Lehrlinge von Saïs“ lehren, daß die ganze Natur nur als Werkzeug und Medium vernünftiger Wesen begreiflich sei. Natur und Kunst sind solchem Monismus keine feindlichen Gegenpole mehr. Das Werk der Phantasie wird als erdentrückt und göttlich gepriesen, aber gleichzeitig nach seinen organisierenden, realisierenden Trieben beurteilt; höchste Poesie ist höchste Realität. Das Genie wird einerseits als dämonischer Zustand bewundert, aber auch ins Licht des Bewußtseins, der Spontaneität, der Intelligenz erhoben; so wird es zweite, besser beherrschte Natur. Die Sittlichkeit ist einmal triebhaft und vegetativ, andererseits Besonnenheit und höhere Einhelligkeit mit sich selbst. „Das System der Moral muß ein System der Natur werden“, fordert Novalis; das Gleiche besagt ein Hauptmotiv Schleiermachers. Auf die Vermischung und Verschmelzung von „Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunst-

poesie und Naturpoesie“ pocht ja das erste Programm. Immer soll Verstand und Gemüt, Natur und Form zusammentreffen und auf diese Weise das Rohe wie das Leere vermieden werden. Die romantische Idealität ist nicht Scheindurchdringung, sondern ganz Natur und ganz Instinkt zugleich. Instinkt und Geist werden in einem kosmischen Parallelismus von Erfahrung und Idee vereinigt. „Jetzt ist der Geist aus Instinkt Geist — ein Naturgeist; er soll ein Vernunftgeist, aus Besonnenheit und durch Kunst Geist sein. Natur soll Kunst und Kunst zweite Natur werden“¹⁾. Dieses ist vielleicht das ästhetische Hauptproblem der Romantik; seine Lösung eine Frucht unersättlichen Suchens und Grübelns, das alles durchdringt, um endlich in Geschlossenheit und Objektivität einzugehen.

Die Berliner und Jenaer Freunde besaßen das Geheimnis, das auf der stürmischsten Fahrt die Richtung des Hafens kündete. Es deutete niemals rückwärts wie Rousseau, immer vorwärts auf den Bahnen der Reflexion. Die Entfaltung des Sentimentalischen leitet progressiv ins Naive, System und Organismus vollenden sich wechselseitig. Allen schwebt eine Ahnung des Naiven unverlierbar im Gefühl, und alle Sonderungen des Verstandes dienen letztlich der Bewußtmachung der im Erleben vorweggenommenen Synthese. Nach den weitesten Folgerungen des Drängertums wäre der Unwissendste der Natürlichste, der Spekulationsfremdeste der wahrste Philosoph. Der Romantik kommt es wie der reifen Klassik auf den Organismus als geschlossenes Kunstwerk an, nicht bloß als konkretisierte Form des fließenden Allebens.

Für Novalis hat die Natur Kunstinstinkt. Nach Schelling stellt die schöpferische Kraft in ihrer Vereinigung von Denk- und Phantasievermögen eine Intelligenz, die als Natur wirkt, dar. Was rein irrational ist, entzieht sich nicht nur dem romantischen System, sondern entgleitet auch dem immanenten Zusammenhange des Organischen überhaupt. Romantischer Betrachtung wäre das rein Irrationale schlechthin ein Außerweltliches. Es war für die neue empirische und Intuitionswissenschaft von unabsehbarer Tragweite, daß jetzt das Einzelne alles zufälligen, irrationalen Charakters entkleidet wurde, ohne anderseits einem Apriori oder spekulativen Gesetze zu verfallen.

¹⁾ II, 210.

Wir versuchen nunmehr die konstruktive Synthese von Natur und Intelligenz zu erläutern. Wir können hier nicht umhin, vorab die allbekannte Schlegelsche Begriffsbestimmung des Naiven zu wiederholen, da sie uns bei den folgenden Ausführungen in jeder Einzelheit vor Augen stehen muß: „Naiv ist, was bis zur Ironie, oder bis zum steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung natürlich, individuell oder klassisch ist, oder scheint. Ist es bloß Instinkt, so ist kindlich, kindisch, oder albern; ist bloß Absicht, so entsteht Affektation. Das schöne, poetische, idealische Naive muß zugleich Absicht, und Instinkt sein. Das Wesen der Absicht in diesem Sinne ist die Freiheit. Bewußtsein ist noch bei Weitem nicht Absicht. Es gibt ein gewisses verliebtes Anschauen eigner Natürlichkeit oder Albernheit, das selbst unsäglich albern ist. Absicht erfordert nicht gerade einen tiefen Calcul oder Plan. Auch das Homerische Naive ist nicht bloß Instinkt: es ist wenigstens so viel Absicht darin, wie in der Anmut lieblicher Kinder oder unschuldiger Mädchen. Wenn Er auch keine Absichten hatte, so hat doch seine Poesie und die eigentliche Verfasserin derselben, die Natur, Absicht“¹⁾. — Auch der neue Geniebegriff wird aus dem neuen Naturbegriff heraus umgedacht. Seine Unterschiede gegen das Sturm-und-Drang-Genie werden heute gewöhnlich psychologisch überschärft. Auch an diesem hatte man in aller regellosen Hervorbringungskraft die Befolgung der inneren Zweckmäßigkeit und universalen Ordnung erkannt; wie wäre sonst der Künstler ein zweiter Gott genannt worden? Auch bei Herder ist die Konzeption einer Allgemeinvernünftigkeit des Universums zwar nirgends ausgesprochen, aber sehr oft mitverstanden; wie könnte sonst die Sprache die Dynamik des Weltganzen spiegeln, wie ein symbolisches Verhältnis zwischen Endlichem und Göttlichem walten? Diese höhere Zweckmäßigkeit ist allerdings vollkommen unbewußt. Aber die romantischen Stellen über Einsicht, Besonnenheit, Absicht geben dem Elemente der Bewußtheit keineswegs jenen Nachdruck, den eine gewollte Antithese in diesem Punkte erfordern würde. Die ganze realistische Metaphysik im Allgemeinen und die ganze produktive Kritik im Besonderen beweisen auf Schritt und Tritt, daß hier vor allem der geistige Inhalt schlechthin erforscht und auf die psychologische Unterscheidung von

¹⁾ II, 211.

Bewußt und Unbewußt kein sonderliches Gewicht gelegt wird. „Absicht erfordert nicht gerade einen tiefen Calcul oder Plan“! Auch hat doch Schlegel offenbar nicht nur eine stärker intellektuelle, sondern auch eine allgemeinere Wirkungskraft im Auge: „Bewußtsein ist noch bei Weitem nicht Absicht.“ Sicherlich wird jetzt mit der unreifen Verstandes-, Regel- und Kritikfeindschaft endgültig aufgeräumt. Man muß aber davor auf der Hut sein, die subtilen Spannungen des Identitätsverhältnisses durch vergrößernde Hervorkehrung der intellektualistischen Seite zu beeinträchtigen . . . Auch ein A. W. Schlegel bedient sich der — ihm durch Moritz vermittelten — Schöpferanalogie und weist den Schaffenden an die „große Weltkünstlerin“ Natur. Das Bild des Organismus erbt sich fort. Aber wie die Vernunft nun nicht mehr einseitiges Verstandesvermögen, sondern über-rationales und über-irrationales Allorgan ist, so wird auch der Organismus zum Doppelwesen, endlich und unendlich, instinktiv und geometrisch zugleich. Wir haben diese Dualität bereits im Allgemeinen aufgezeigt. Der Begriff des Lebens, bei Rousseau und Hamann hauptsächlich antithetisch aufgefaßt, in der Klassik bewußtlose Einheit von Stoff und Form, sucht jetzt des Gegensatzes von Erfahrung und Idee in bewußtem Ausgleich Herr zu werden. Der hervorbringenden Potenz, deren Wirkungsweise begrifflich zu umschreiben und symbolisch auszudeuten nur Schiller gewagt hatte, wird eine klare, mit allen Äußerungen der empfindenden Seele jederzeit innig verknüpfte Denkfunktion untergestellt. (Die vielen besonderen Züge z. B. des Hardenbergschen Geniebegriffes können auf so engem Raum nicht sämtlich verarbeitet werden.) Mit unablässigem Eifer, mit allen Werkzeugen kritischer Sonderung, zugleich allen Synthesen der neuen Dialektik soll eben in das Organische eingedrungen werden. Erfahrung und Spekulation vereinigen sich zu höherer Unbefangenheit und Freiheit. Die überschwengliche Schätzung des Einfältigen und Naiven macht die Romantiker ungerecht gegen Schiller und zwingt sie in lebenslängliche Gefolgschaft Goethes und — Shakespeares. Erst A. W. Schlegel war es, der diesem Genius die stählerne Form zuerkannte, welche ihm Lessings, will sagen Wielands Zeitalter abgesprochen, die Tradition der Schröder, Brockmann, Fleck zerstört oder verwischt hatte. Schon dem Prinzen Zerbino ruft Shakespeare zu: „Verkündige ihnen, daß

die Kunst immer meine Göttin war, die ich an bete.“ Der spätere Tieck bekundete vielfach einen gewissen — von Grillparzer, Grabbe u. a. umstrittenen — Impressionismus in seiner Auffassung und Regie, wie denn auch die Darstellung im „Dichterleben“ viele sturm-und-drang-mäßige Züge aufweist. Konsequent aber schritten die Schlegel zur systematischen Verklärung dieser Kunst im Sinne vollster Planmäßigkeit und Absichtlichkeit. Das Genie ist hier ein geborener Kunstrichter. Die Natur wird in das Reich des Geistigen hineingezogen; das Kunstwerk ist nicht äußeres Objekt eines tätigen Geistes, sondern organische, geistig-sinnliche Äußerung und Existenzform des Ideals. Der Trieb ist als solcher nur ein blinder Führer, wenn auch ein mächtiger Bewegter. Trieb und Verstand sind zwar Antagonisten, aber keiner Einzelexistenz fähig. „In jedem guten Gedicht muß alles Absicht, und alles Instinkt sein. Dadurch wird es idealisch“¹⁾. Es handelt sich nicht um eine Sphäre doppelter Bestimmbarkeit, vielmehr konstruktiv-metaphysischer Identität geistiger und instinktiver Werte.

Bei Schiller führt die Kunst zur Bildung und Kultur. Dem Leser oder Zuschauer soll alle geistige Lust und Veredlung zuteil werden, ohne daß er sich der Anstrengung und Kräftezersplitterung der begrifflichen Arbeit zu unterziehen braucht. Bei den Romantikern führt Kultur zur Kunst. Sie suchen die ursprüngliche Einheit und Unschuld im liebevollen Umfassen der Gegenstände und vermögen sich dieses nur auf dem Wege höchster Reflexion abzurufen. Bei Schiller heißt es: „Willst du das Höchste, das Beste? Die Pflanze kann es dich lehren; Was sie willenlos ist, sei du es wollend, das ist's.“ Fr. Schlegel macht hierzu sauber und sinngemäß die ästhetische Anwendung. Aus blinder Vegetation leitet zielbewußte Denkform zu sehender Vegetation empor. Auch der fromme Mensch Schleiermachers schreitet diesem Ziele entgegen. Und wie nach Schleiermacher höchste Bildung zur Religion, so führt nach A. W. Schlegel höchste Gelehrsamkeit zur Kunst zurück . . .

An erster Stelle ist es Novalis, dem die Genialität des Naiven wie keinem Steuer und Anker in allen Spekulationen war. Ihm ganz vorzüglich leuchtet Goethes Geist voran. Bei Goethe sei alles Tat, was bei anderen bloß Tendenz bleibe; er mache wirklich, was andere möglich und notwendig machen. Genie ist der Quell

¹⁾ II, 185.

aller Wirklichkeit, das Wesenerzeugende, ohne das wir überhaupt nicht existierten. Seine Poesie ist das absolut Reale, seine Schönheit Wirklichkeit, seine Phantasieerzeugnisse lebendigste Sichtbarkeit. Je wunderbarer, desto poetischer; je poetischer, desto reeller. Kühner kann das Schöpferbewußtsein nicht mehr gesteigert werden!¹⁾ Gegenständlichkeit, Einfalt, Existenz in den Dingen ist die eine, große Sehnsucht Novalis'. Adam Müller, ihm durch enthusiastischen Goethekult verbunden, rühmt noch in seinen Dresdener Vorlesungen: „Eben diese sichtbare, durch alle seine wunderbaren Werke hervorleuchtende Zuversicht, daß alle jene tausendfarbigen Erscheinungen der Wissenschaft und Kunst mit ihren unendlichen Reflexen endlich in einen Brennpunkt zusammenstrahlen müßten, und daß dieser auf die Stelle hinfallen würde, auf der der Dichter steht, diese endliche notwendige Verklärung der eigensten, irdischen Gegenwart — erhebt Novalis über alle Freunde, die gemeinschaftlich mit ihm wirkten“²⁾.

Wie Schelling sucht Novalis magisches Schauen und algebraische Deduktion in der Materie des Erlebnisses zu durchdringen. An seine Ideen zur universellen Symbolik reiht sich der Plan einer Enzyklopädie, die „Enzyklopädistik“ oder „das Buch“, wo sich Erfahrungen und Ideen gegenseitig erklären, stützen, fortsetzen sollen. Die Einheitlichkeit des Naturbegriffes und seiner durchgängigen Gesetzmäßigkeit verleitet ihn zum Aufsuchen einer universalen, alle Wissenschaften analogisch bearbeitenden mathematisch-organischen Methode. Geschichte und Natur werden wie bei Rousseau, Herder, Schelling durch einen mächtigen Entwicklungszusammenhang verkettet, als Phasen des Geistes, der nach Selbsterkenntnis, Selbstdarstellung ringt. Dilthey hat die Voraussetzungen dieses, auf eine Wechselwirkung von Welterkenntnis und Selbsterkenntnis abzielenden Verfahrens in seiner Beschreibung der „Realpsychologie“³⁾ dargestellt, einer Psychologie, die

¹⁾ Vgl. II, 140, 241; III, 11, 31.

²⁾ „Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur“, 2. A., Dresden 1807, 73.

³⁾ „Das Erlebnis und die Dichtung“, Leipzig 1906, 241 ff. W. Olschhausen („Fr. v. Hardenbergs Beziehungen zur Naturwissenschaft seiner Zeit“, Leipzig 1905) will 18 ff. — meines Erachtens mit Unrecht — den Begriff rein naturwissenschaftlich ausgelegt wissen, beschreibt aber 60 ff. unter „Weltpsychologie“ einen ganz entsprechenden Komplex.

nicht Komplexe atomisiert oder nach formalen Verknüpfungsnormen fahndet, sondern Inhalte ordnet und deren gegenständliche Wechselwirkung erklärt. Das Denken dient der Steigerung des Erlebens; es erleuchtet alle ergründlichen Zusammenhänge und öffnet dem Gefühl die Tore zu neuen Tiefen. Überdies gewinnt die ungeheure Sensibilität des Mannes jedem spekulativen Ergebnis die feinsten Emotionen ab; und eben dieses ehrliche Mitschwingen des Gemütes liefert eine verlässliche Forschungsregel; es schützt ihn vor den allzu dreisten Velleitäten der Konstruktion wie vor den dialektischen Seifenblasen des Wortfetischismus. Sein Entwurf bildet ein naturwissenschaftliches Gegenstück zu Fr. Schlegels „Organismus aller Künste und Wissenschaften“, der die Wechselbeziehung von Einzelercheinung und Ganzem vorzüglich in genetischen Konstruktionen auszubeuten versucht. In diesem System vermählt sich Entwicklungslehre und Architektonik mit mannigfaltigster Erfahrung. Alles ist durchaus von den Säulen gegenständlicher Naivität getragen. Aus der Jungfräulichkeit der Vorzeit kommen wir her:

„Die Vorzeit, wo die Sinne licht
In hohen Flammen brannten,
Des Vaters Hand und Angesicht
Die Menschen noch erkannten,
Und hohen Sinns, einfältiglich
Noch mancher seinem Urbild glich.“

Nach neuem Frieden und heiterer Gewißheit strecken wir die Hände:

„Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren
Sind Schlüssel aller Kreaturen,
Wenn die, so singen oder küssen,
Mehr als die Tiefgelehrten wissen,
Wenn sich die Welt ins freie Leben,
Und in die Welt wird zurückbegeben,
Wenn dann sich wieder Licht und Schatten
Zu echter Klarheit werden gatten,
Und man in Märchen und Gedichten
Erkennt die wahren Weltgeschichten,
Dann fliegt vor Einem geheimen Wort
Das ganze verkehrte Wesen fort.“

Was zwischen beidem an Entfaltung und Erfüllung liegt, ist Hardenbergs Kunst und Schicksal. Das ist der eigentliche Schlüssel zu den „Lehrlingen“, zu dem geschichtsphilosophischen Leitmotiv des Fragmentes „Die Christenheit oder Europa“; das ist der Grund seiner Sehnsucht nach Indien, dem Lande der Blumen und Träume der Harmonie von hellenischer Sinnlichkeit und christlicher Vergeistigung; hier wurzelt auch seine Liebe zu Böhme, bei dem sich fernste Analogien durch einfachste Emotionen verknüpfen. Der ganze Wirklichkeitsbegriff wird durch ein dialektisches Entfaltungsprinzip als durch ein beseelendes Moment in Fluß und Bewegung gesetzt¹⁾.

Natur hat überall ihre Vergangenheit; sie ist „ehemalige Freiheit“, gebundener Gedanke. Instinkt ist am Anfang und am Ende. „Mit Instinkt hat der Mensch angefangen, mit Instinkt soll der Mensch endigen“²⁾. Dort Märchen und Mythos, hier Wahrheit und Klarheit. Am Anfange die große stumme Gottheit der Natur, am Ende der sich selbst durchdringende Gott. Über allem schwebt die Poesie, das Wirken des Genius, das Natur und Intelligenz eint. Kindliches Schauen und Glauben ist unerläßlich. „Das Element des Gefühls ist ein inneres Licht, was sich in schönern, kräftigern Farben bricht . . . Das Denken ist nur ein Traum des Fühlens, ein erstorbenes Fühlen, ein blaßgraues, schwaches Leben“³⁾. Hier ist, wie Schleiermachers Reden immer wiederholen, „wahre Wissenschaft vollendete Anschauung“.

Durch die Realpsychologie wird die Rhythmik des Seelenlebens mit der Ordnung der Natur zu einem monistischen Ganzen verschmolzen. Erfahrung und Idee werden hier in ein Nebeneinander und Übereinander gestellt und als Identitätswerte postuliert: Die rationalen und die phantasiemäßigen Aspekte werden auf die nämliche ästhetische Ebene projiziert und dadurch zum Zusammenfall gebracht. Es tritt gerade bei Schelling und Novalis einleuchtend hervor, daß eben der Entwicklungsgedanke ein Hauptwerkzeug der — natürlich zum guten Teile dialektischen — Gleich-

¹⁾ Zum Entwicklungsbegriff Hardenbergs siehe Olshausen 72 ff. Zur früh aufgenommenen Idee eines „goldenen Zeitalters“ und dem „optimistischen Evolutionismus“ 5 ff.

²⁾ II, 198.

³⁾ IV, 25 .

setzung bildet; die zwei Naturen jedes Wesens werden ganz vorzüglich durch den lebendigen Prozeß vereinigt.

Auch für das phantasiebeschwingte Denken Schellings ist der organische Lebensvorgang das am stärksten anregende Erlebnis. Auch er umgibt Platonische und Fichtesche Konzeptionen mit naturphilosophischer und theosophischer Spekulation. Zum Dynamismus bestimmt und befähigt ihn der eigentümliche motorische Typus seines Vorstellens, zur Identitätsphilosophie seine Begabung zugleich zu ungemein plastischer Illusion und zu überaus schlagfertiger Konstruktion. Die Erscheinungsformen der Kraft, des Wachstums, der Veränderung reizen ihn zu innigster Einfühlung, ähnlich wie dann Oken, Steffens, Schubert immer wieder die Urphänomene des Lebens zu deuten bemüht sind. Voll Leidenschaft und in progressiver Reflexion hat er das Spezifische dieses Geschehens lebendig aufzufassen, mit allen Feinheiten der Beschreibung und Analyse darzustellen und systematisch zu werten gesucht. Sein Spekulieren ist vielfach ein Divinieren, seine Symbolik ein mythisches Bilden.

Naturphilosophie und Identitätsphilosophie ergänzen sich bei ihm so notwendig wie Trieb und Intellekt bei Novalis oder genetische und begriffliche Elemente bei Fr. Schlegel. Das durch die Identitätslehre abgeschlossene Weltbild — der klassizistische Idealismus seiner engeren Kunstphilosophie ist mehr aus dem Zuendedenken historischer Einzelprobleme als aus der Bewegung seiner gesamten Gedankenmasse geboren — beruht von vornherein auf einem ästhetischen Harmonieprinzip. Natur und Geist sind die zwei gleichbürtigen Erscheinungsgebiete eines umfassenden, zwecktätigen Organismus¹⁾. Während nun Spinoza, der anfänglich als objektiver Dogmatist gefeiert²⁾, später bis in die Schwerfälligkeiten der geometrischen Methode nachgeahmt wird, Ausdehnung und Denken wie Innen und Außen gänzlich trennt, handelt Schelling nur von Stufen oder Potenzen der in zwei Reihen sich entwickelnden absoluten Vernunft, in denen hier die Natur, dort der Geist überwiegt. Diese zwei Reihen, von Beginn

¹⁾ Haym vermerkt (3. A., 640f., 654) den — durch K. Fr. Kiehmeyer übertragenen — Einfluß des auch von Kant geschätzten Blumenbach.

²⁾ Mit prägnantester Gegenüberstellung der Standpunkte: Plitt I, 76.

teleologisch angelegt, vereinigen sich im Universum; dieses ist also der vollkommene, der absolute Organismus oder — das absolute Kunstwerk. Seine Wahrnehmung und Darstellung gehört der Einbildungskraft: Nur diese vermag Sinnliches und Geistiges, Bewußtes und Unbewußtes wieder zusammenzuschmieden. Die Kunst allein versöhnt den großen Konflikt, der als Antagonismus von theoretischem und praktischem Ich (Fichte), Natur und Vernunft, Unendlichem und Endlichem das zeitgenössische Denken beherrscht.

Schelling überträgt die Gesetze des Organischen auf das Weltall. Darin liegt nicht nur die im Vorausgehenden angedeutete Verabsolutierung des Organismus, sondern auch eine Ästhetisierung des Kosmos. Alles ist Ausfluß eines Logos, alle Natur fortschreitende Enthüllung des Geistes nach den Gesetzen der Schönheit Erfahrung und Idee gatten sich zu unbedingter Identität. Dieser Dogmatismus, der mit der Verselbständigung der bei Fichte substanzlosen Natur einsetzt, begräbt den transzendentalen Parallelismus. (Schon Haym hat diese für die Ästhetisierung des Weltalls grundlegende Entwicklung scharfsichtig verfolgt und ihren ersten Abschluß in der „Darstellung meines Systems der Philosophie“ charakterisiert¹⁾.) Hier ist nicht mehr von einer transzendentalen Vermittlung zwischen Erkennen und Empfinden die Rede, sondern ein schrankenloser Realismus macht die ganze Welt zur absoluten Dichtung. So löst die Kunst die Grundprobleme aller Weltanschauung und gewinnt die Vormachtstellung eines „allgemeinen Organons der Philosophie“. Die Vereinigung ist eine Wirkung des Genies, das demgemäß als „absolute Indifferenz aller möglichen Gegensätze zwischen Allgemeinem und Besonderem, die in Bezug auf ein Individuum möglich sind“, bezeichnet wird, als ein Symbol der Welteinheit, als ein Abglanz des ewigen Erhaltenden; sein Wesen ist Intelligenz, seine Wirksamkeit Natur. Die neue Philosophie gipfelt in dem Gedanken, daß die Welt eine Tat des Genius sei. Der Logos, über den noch Fichte im Wesentlichen kritisch reflektiert, empfängt bei Schelling zum erstenmal seine rein künstlerische Prägung; die folgenden Metamorphosen bewegen sich teils nach der religiösen Dogmatisierung teils nach der logisierenden Verstraffung im Hegelismus hin.

¹⁾ 716ff.

Kuno Fischer kennzeichnet dieses ebensowohl durch mystische Lebensfunktionen wie durch scholastische Konstruktionen gestützte Gebilde: „Kant hat die Ästhetik kritisch, Schiller anthropologisch, Schelling kosmologisch begründet, sein Standpunkt ist die universelle Ästhetik, und zwar in unmittelbarer Abfolge von Kant und Schiller, unter der mächtigen Einwirkung, welche die Kritik der Urteilskraft und Schillers Abhandlungen, namentlich die über naive und sentimentalische Dichtung, auf ihn geübt haben“¹⁾. Im Großen und Ganzen übersehen, läßt sich behaupten: Hat der Sturm und Drang das rein triebmäßige Walten des Natürlichen, die Klassik die harmonische Optimalformel, die typisierende Ineinsbildung von Erfahrung und Idee veranschaulicht, so rückt uns die Hochblüte der Romantik in Systemen von weitester Empirie und tiefster Spekulation zugleich einen Versuch zur Begründung allerinnigster Immanenz vor Augen. Der ideale Lebensnerv der Erfahrung wird weder als rein natürlich erklärt noch an einen bestimmten Individualisierungsgrad gebunden, sondern ihr supponiert oder subintelligiert. Hier wird nicht mehr idealisiert, sondern das Wirkliche als an sich schön, wertvoll, ideell anerkannt. Alles kommt darauf an, seine Identität mit dem Universalen zu erfassen. Das Einzelne ist nicht irrational, sondern positive Individualität; nicht Begrenzung, sondern selbstbestimmte Lebensäußerung. Die Form hat nicht Schale oder Schranke zu geben, sondern das Besondere geistig zu ergreifen, seinen Begriff wiederzufinden. Was also vorerst nottut, ist „anhaltende Übung der Erkenntnis desjenigen, wodurch das Eigentümliche der Dinge ein Positives ist“²⁾.

Das ist die Weltanschauung, der auch der alte Goethe mit seinem Anschluß an die „Weisen, göttlich Mildten“ zusteuerte. Hier wird das Recht alles Wirklichen geachtet, der Sinn des Besonderen erforscht, alles als Spur des Göttlichen ergriffen. Hegel — der, wie sich Schelling überschwenglich gegen Dorf Müller aussprach, „sein Brot aß“³⁾ — denkt diesen Begriff des Lebens und der Wirklichkeit bis zur letzten Diskrepanz der rationalen und ästhetischen Energien zu Ende . . .

¹⁾ „Schelling“, 2 Bde., Heidelberg 1872/77, 758.

²⁾ I, VII, 305.

³⁾ Plitt III, 165f.

Es ist vielleicht die größte Befreiungstat der Romantik, die Wissenschaft dem ausschließlichen Dienste des praktischen Zwecks entrissen und auch in Philosophie und Gesellschaftslehre den Gesichtspunkt des freien Betrachters durchgesetzt zu haben. Auch die bestimmten szientifischen Begleiterscheinungen des ästhetischen Identitätserlebnisses bleiben nicht aus, die guten so wenig wie die schlimmen. Novalis' heiß bewundertes Werner war ein Mann des Auges, der alles Sehen zum Schauen vergeistigte, der selbst nur winzige Heftchen schrieb und es den Aufzeichnungen seiner Schüler (Esmark) oder systemtüchtigen Jüngern (Wiedemann, Emmerling, Breithaupt) überließ, seine „Oryktognosie“ zu verbreiten. Wie in den Tagen Robinets und Lavaters wecken die neu entdeckten Funktionen eine Reihe neuer Wissenschaften, Genialitätsdisziplinen ins Leben. Spinozas intellektuelles und wollüstiges Wissen feiert Urständ, die irrationalen Erkenntnisformen der Hamann, Jacobi, Hemsterhuis werden mit katholischen Glaubenslehren verbunden. Und nun die „intellektuelle Anschauung“ bei Fichte, Schelling, Fr. Schlegel, die ekstatisch-mystischen Anschauungsformen bei Novalis und Ritter! Schubert popularisiert das Gleichnis von Makro- und Mikrokosmos und wirbt für Gall. In Wien blüht Magnetismus und Okkultismus. Da sind die Untersuchungen der Reil, Kerner, Eschenmayer über Trancezustände zwischen Tag und Nacht, Schlafen und Wachen; die psychiatrischen Studien der Koreff und Windischmann, Markus und Röschlaub, Ringseis und Passavant; die Kombinationen über männliche und weibliche Form bei Novalis und Oken; die vitalistischen Betrachtungen der Kiemeyer und Al. v. Humboldt; bei Hoffmann und Brentano finden die tierpsychologischen Ambitionen Hamanns, Reimarus', Lavaters groteske Fortsetzung. Steffens ringt sich aus exakter Forschung und Spekulation zu religiöser Innigkeit durch. Die unzähligen Analogien der Naturphilosophie werden zu einem kosmorganischen Reich der Philosophie des Organischen und Unorganischen, Bewußten und Unbewußten zusammengeworfen. Es beginnt die Zeit der „Systeme der Medizin“. Den Universaldilettanten Görres beschäftigen schon in seinen „Aphorismen über die Organonomie“ medizinisch-physiologische und metaphysische Fragen zugleich. Später ballt er, der sich wie sein Gesinnungskamerad J. G. Forster der Gefolgschaft Schillerscher

und W. v. Humboldtscher Ideen nie völlig entwunden hat, in „Glauben und Wissen“ Humanismus und Naturphilosophie, Geschichtstheorie und Theosophie zu einem echt romantischen Corpus zusammen, einem Gegenstück zu seinem mythologischen Kompendium. Synkretismus überall. Die ästhetische Bedeutsamkeit dieser Erscheinungen ist so wenig zu unterschätzen wie ihre realwissenschaftlichen Wirkungen zu übersehen. Die spätere Naturphilosophie Baaders und des alten Schelling, die Arbeiten der Wienholt und Troxler, der Josef Weber und Nees von Esenbeck, gerade die wissenschaftlich aufgemachte Phantastik, hat sich selbst im Kreise der Fachleute alles Ansehens und Vertrauens beraubt und die strenge Naturforschung mit jener Abneigung gegen die Philosophie erfüllt, die im Plattismus der sechziger und siebziger Jahre zu Abscheu und Verachtung und zu umgekehrter Nichtberücksichtigung philosophischer Fragen seitens der empirischen Wissenschaft erstarken sollte. So ist das große Erbe der Romantik zur Gänze von der Geisteswissenschaft gehütet worden ...

4. Schleiermacher

Wir haben den Identitätsphilosophen Schelling neben Novalis gewürdigt. Für beide ist die Intuition des einen, umfassenden Lebensvorganges Alpha und Omega des Denkens. Dieses Leben wird in die Vielheit der Gegensätze und Veränderungen differenziert und aus diesen auf konstruktivem Wege wieder zur absoluten Einheit zurückgeführt, der in ästhetischer Emanation die Erscheinungen entfließen. In solchem Prozeß ergänzen sich Geist und Instinkt.

Wir wenden uns nun von Schelling zu Schleiermacher. In beiden eröffnen sich die stärksten theoretischen Analogien und die innigsten Zusammenhänge der Romantik mit Kant und der Klassik. Kein Romantiker hätte eine so sauber klassizistische Kunstphilosophie bauen können wie Schelling, keiner so streng kritizistisch spekulieren wie Schleiermacher. Gleichwohl steht ihre tiefere Zugehörigkeit zur romantischen Epoche keinen Augenblick in Frage. Von dieser Phase des Idealismus gelten die Worte Schaslars, der Solger, Krause, Schleiermacher als Platoniker zusammenstellt und allgemein durch die Vereinigung von Abstrak-

tion und Intuition kennzeichnet: „Modern wird dieser Platonismus durch den romantischen Nebengeschmack, welcher ihm anhaftet und der ihm nach der Seite des Inhalts den Charakter einer bis zum Mystizismus gehenden Phantastik, nach der Seite der Form das Gepräge einer gewissen Klassizität verleiht, welche, da ihr die hohe Naivität der echten Klassizität mangelt, mehr künstlicher als künstlerischer Natur ist“¹⁾. Auch dieses Denken ist durchaus dogmatisch und paßt sich hierin vorbehaltlos in das oben entworfene kategorielle Gesamtbild ein. Verwickelter ist die Untersuchung, wie weit die Kantischen Bestimmungen hier übernommen, umgebildet oder umgestoßen werden.

Bei Schelling wie zum Teil auch bei seinem Haupttrabanten, dem übertreibenden, aber — weniger in methodischem als sachlichem Belange — konsequenteren Solger, ist nun allerdings der logisch-realistische Rahmen — Vereinigung des Natürlichen und Geistigen im Absoluten — durch einen transzendentalen Faktor — Vereinigung in der Indifferenz der genialen Einbildungskraft — durchkreuzt. Und doch handelt es sich hier nur um Überbleibsel des Kritizismus, keine Ansätze zu einer großzügigen kritischen Subjektivierung des Weltbildes. Schelling vermag ja gerade nur dadurch über den Relativismus und Skeptizismus hinauszukommen, daß er vom denkenden Bewußtsein abstrahiert und die Vernunft verabsolutiert. Der Berührungsakt liegt also vor und über allem Bewußtsein. Nicht der Mensch hat hier Einbildungskraft, sondern die Funktion besitzt den Menschen. Die Identität ist nicht nur unkritisch formuliert, sondern setzt auch eine metaphysisch-spiritualistische Auffassung des Ich voraus, die nur Mißverständnis und falsche Selbsteinschätzung mit der Haltung eines Kantianers verwechseln konnte. Und wenn dann Solger die Idee in die Endlichkeit des Bewußtseinsinhaltes eintreten läßt, so vermag er diesen Vorgang eben nur als Selbstverneinung und Selbstvernichtung der Idee aufzufassen, die nun wieder nicht als solche erkannt, sondern nur geglaubt werden kann.

Energischer sucht Schleiermacher die Kantischen Bestimmungen festzuhalten und ihnen auf theologischem, zum Teil auch auf historischem Gebiete Geltung zu schaffen. Wir wollen diese

¹⁾ Max Schasler, „Kritische Geschichte der Ästhetik“, 2 Bde., Berlin 1872 f., 873 f.

nachhaltigste Beeinflussung des so hingebend Lernenden und Verarbeitenden keinen Augenblick übersehen, beginnen aber die Betrachtung wiederum nicht bei dem dialektischen Inventar, das Schleiermacher vorfand und zur Zielsetzung und Selbstdarstellung verwertete, sondern trachten vor allem die neuen Energien zu ergreifen, die von diesem Individuum in das Lebensgefühl und die Bildungswelt des Zeitalters strömten. Im Übrigen werden wir das Wirken dieser wechselreichen Persönlichkeit wesentlich auf die bis hierher befolgte Problementwicklung beziehen. Eine einheitliche Charakteristik der Schleiermacherschen Religiosität ist undenkbar. Sicher ist so viel, daß ihm ein Christentum wie das der Hamann und Claudius sein Lebtag fern bleibt. Seine Ideenwelt trägt alle Züge des modernen Menschen der Jahrhundertwende, wie er sie im Verkehr mit Fr. Schlegel und Novalis ausgebildet hatte. Und doch hat Schleiermacher die Selbständigkeit und Selbstbestimmtheit des religiösen Komplexes — schon diese zwei Begriffe verkörpern ein ästhetisches Grundmotiv, wie es auch in der Schillerschen Moral waltet — durch alle Wandlungen seines inneren und äußeren Menschen treu beobachtet. Der Bahnbrecher des Individualismus ist in gewissen Fragen der Weltanschauung durchaus kein Subjektivist, freilich auch kein Bahnbrecher. So flüchtet er vor den Auswüchsen des romantisch-ästhetischen Synkretismus, der in praktischer Hinsicht in Berlin zum Hebel einer neuen gesellschaftlichen Gruppierung wurde, in theoretischer zu Vermittlungsversuchen zwischen Glauben und Wissen führte, wie sie nachmals in dem mystischen Katholizismus der Baader, Schelling, Daumer in ein pseudosystematisches Höllengebräu einmündeten, alsbald wieder zu den strafferen Unterscheidungen der Dogmatik zurück. Wo Solger überwiegend erkenntnistheoretisch eingestellt, die Fr. Schlegel und Adam Müller stark von kirchlich-politischen Gesichtspunkten mitbeherrscht waren, blieb Schleiermacher durchaus der Lehrer des Glaubens. Und hier bot ihm auch die schulmäßige Kulturphilosophie neue Verwertungsmöglichkeiten . . .

Schleiermachers Erstlingsarbeiten gehören — ebenso wie seine späten Hauptwerke — der fachlichen Prüfung des Moralphilosophen und Theologen. Bei Kant geschult, noch heftiger als dieser von Utilitarismus und Empirismus abgestoßen, widmet er

sich vorerst kritischen Sonderungen und moralischen Einzelfragen. Er erörtert das Verhältnis von Legalität und Moralität, er begrenzt die Religion gegen Moral und Metaphysik, er scheidet reinlich zwischen Tugend und Glückseligkeit, er grübelt über die Vereinbarkeit von Determinismus und Tugend. Schon die Gefühlsfeinheit des romantischen Menschen ermöglicht hier Unterscheidungen, die dem XVIII. Jahrhundert verschlossen gewesen waren. Andererseits werden Aufklärungsprobleme scharfsinnig zu Ende analysiert, wie z. B. gleich das Kapitel Glück und Glückseligkeit, das bei allen Popularphilosophen, von Garve und Engel bis zu Steinbart und Platner, eine vorzügliche Stellung einnimmt; es ist bezeichnend, wie allgemein hier — selbst von den Utilitaristen — rigoristische Antworten gegeben werden: Genuß ist das Grab der Glückseligkeit, die nur durch Arbeit und Enthaltbarkeit erlangt werden kann. Anders hatte zu gleicher Zeit das Humanitätsevangelium der streitenden Führer im Munde der triumphierenden Jünger einen immer schönseeligeren Klang empfangen. Erbauliches Schöntun und abstrakte Tugendsalbaderei mischte in den meisten Briefwechseln der Zeit die neuen Donamar- mit den alten Grandisonmotiven. Selbst ein Wilhelm von Humboldt gefällt sich gelegentlich in beschaulichster Spaziergängerreflexion und lässigster Rhetorik, seine Gattin Karoline vergibt sich bei echter Naivität manchen sentenziösen Gemeinplatz¹⁾.

Der Individualismus Schleiermachers, wie er in seinen romantischen, seinen wahrhaft originalen Schriften mit der Schwungkraft des reifen Augenblicks zusammengeballt ist, bedeutet nun die eigentliche Überwindung des XVIII. Jahrhunderts in Sittlichkeit und Gesellschaftslehre. Kant wird nicht mehr ästhetisierend zu rechtgerückt, sondern naturalistisch abgelehnt. Der Mensch, der dort nur als Glied der Gemeinschaft seine moralische Bestimmung erfüllen konnte, dessen Person von Fichte dem Prinzip aufgeopfert worden war, ist nun Selbstzweck und Ziel aller Sittlichkeit. Schleiermacher hat den kompaktesten, zwar ziemlich vagen und nicht immer ganz folgerecht motivierten, aber gefühlsmäßig geschlossensten und praktisch einflußreichsten Ausdruck des romantischen Lebensgefühles geprägt.

¹⁾ Entgegen E. Sprangers so schrankenlos lobender Charakteristik vgl. auch AfdA XXXIII, 86 ff.

Dieser Mann ist mehr als ein sinnender Betrachter. Er vereint umblickende Schmiegsamkeit mit vorausblickender Entschlossenheit, herrnhutische Hingegebenheit mit „heroischer Tugend“ und „reiner Freiheitsliebe“. Er liebt die Menschen — obwohl er sie kennt. Er idolisiert nicht und gibt sich nicht preis, sondern vertieft sich in seinen Nächsten und achtet dessen Wesenskern. Dies als Zeitgenosse einer „Allwina“ oder „Lina von Saalen“! Der Theologe, Lehrer und Prediger mußte sich natürlich auch bei Gelegenheit der Durchschnittsseele anzubiedern wissen. Sein Wirken blieb indes undemagogisch. Seine Gemeinschaften sind nicht Cliques, in denen die Massenpsychologie des Beifalls und Mißfalls herrscht, sondern Bruderschaften im Geiste, durch gleiches Selbstbehauptungsbedürfnis zu magischer Einheit, nicht zur Masse verschmolzen. — Es ist nicht unberechtigt, Schleiermacher für den Aktivismus in Anspruch zu nehmen. (Wir werden in ähnlicher Weise am Beginne unseres Schlußkapitels die Verwandtschaft der späromantischen Religiosität mit dem Positivismus zu erläutern haben.) Religion muß erarbeitet werden, sie ist ein Stück Selbstbildung; so beruht die Religiosität der Görres, Veit, Adam Müller nicht nur auf gläubigen Gefühlen, sondern auch auf einem jesuitisch geschulten Wollen... Schleiermacher hat das Glückseligkeitsgebot auf der Erde angesiedelt, es den Postulaten und Fiktionen entrissen. Er glaubt an die Wonnigkeit des Daseins, an die Weltmission der Liebe. Wahrheitsliebe, Enthaltbarkeit, Ruhe, Gelassenheit bleiben seine Göttinnen, Selbsterkenntnis sein tägliches Mühen, Selbstvollendung sein Beruf. Es ist eine mit Fleiß erzogene Persönlichkeit, in der die Einheit von Tun und Beschauen, Erkennen und Begehren zur andauernden Lebensform geworden ist. Programmatischer Aktivismus, der eben ein Ethos ist, verträgt sich mit einer gewissen Ästhetenhaftigkeit und Konzentrationslosigkeit im Literarischen. Schleiermacher ist dieser Gefahr nicht entgangen. „Es gibt Menschen, die Geist haben, er ist aber mit soviel Wärmestoff gebunden, daß er nie anders als in Dampfgestalt erscheint und daß man ihn nicht fixieren kann ohne ihn zu neutralisieren“¹⁾. Bücherschreiben ist ihm fatal, ohne Leben, ohne Anschauung, ohne Nutzen. Seine eigenste Mitteilungsform ist die Predigt; auf dem Katheder fühlt er sich viel unsicherer. Unpolemisch oft bis zur

¹⁾ Dilthey, Anhang S. 93.

Schwäche, parteifeindlich oft bis zum Heroismus, offenbart er auch die Schattenseiten der Selbstbeschauung: Deklamatorik der schönen Seele, Selbstbeliebäuglung, Plauderstundenton. Gelegentlich spiegelt sich auch der Kreis des Athenäums wieder, dessen Überfluß an Geistreichtum auch das Religiöse überflutet. Wer liest heute ohne Ekel die Worte, die Fr. Schlegel, irreligiös und egozentrisch bis zur Hypophysis, an Novalis schreibt: „Was mich betrifft, so ist das Ziel meiner literarischen Projekte eine neue Bibel zu schreiben, und auf Muhameds und Luthers Fußstapfen zu wandeln“¹⁾. Schleiermacher hat dem aller wahren Frömmigkeit geradewegs entgegengesetzten Ästhetentum denn doch keinen gebührenden Widerstand geboten. Sein Wirkungskreis aber bedurfte in dieser zerklüfteten Zeit vor allem einer kollektiven Natur, und nach der Überbetriebsamkeit des aufklärerischen Luthertums vermochte seine kontemplative Verfassung immerhin heilsamer Einkehr zu dienen, die freilich nicht durchaus der religiösen Lebensführung zugute kommen konnte. Wie die ästhetische Bildung des klassischen Menschen alle Interessen umfassen und vereinigen will, so soll der Mensch in dem neuen Religionsgeföhle eine Synthese seiner zersplitterten Tätigkeiten erringen. Platonismus und spekulatives Christentum werden einem humanistischen Einheitsgebäude eingeordnet. Produktive Intuition und eklektische Spekulation befenden sich auch hier. Aber die Wirkungen der Lehre, die Energieübertragungen waren zu ihrer Zeit von runder Wucht, im Sittlichen wie im Politischen. Und bei der Jugend zeugte das mahnende Wort die befreiende Tat.

Auch in Schleiermachers Weltanschauung bildet das Verhältnis von Unendlichem und Endlichem, Idealem und Realem einen Angelpunkt, wenn auch nicht das Zentrum schlechthin. Dieser Zug entspringt bei ihm einem Urtrieb nach Harmonie nicht so sehr von Sinnlichkeit und Sittlichkeit als vielmehr von Wissenschaft und Leben, die noch beim ästhetischen Priester Schiller, aber auch beim Verfasser der Schrift von der „Bestimmung des Menschen“ getrennt gewesen waren. Zur Ausschöpfung dieses Problems drängte ihn nicht nur der Charakter seines Religionserlebnisses, sondern auch die ihm von Kant überlieferte Methode der Religions-

¹⁾ ZsföstGymn 1891, 105. Der diesem folgende Satz lautet: „Diesen Winter denke ich wohl einen leichtfertigen Roman Lucinde leicht zu fertigen“.

kritik, auf der ja auch die ersten Versuche des jungen Hegel beruhen.

Was Schleiermacher in Klarheit innewohnte, das hat er nachträglich nicht ohne Bruch in Begriffen darzustellen vermocht. Zunächst wird die Vereinigung der Erfahrungs- und der Ideensphäre von ihm auf ein Innermenschliches, auf Anschauung und später auf Gefühl gegründet, nachdem sie Schelling in den Weltzusammenhang der Kunst gewiesen hatte. Dann aber wird er in das Werden des Bewußtseins, also in ein vor unserem Erleben Liegendes hinausgeschoben. In diesem Falle müßte die Vereinigung als solche unerlebbar sein; sie ist a priori, formale Bedingung, die niemals gegenständliche Bestimmung des Bewußtseins werden kann. Und doch wird dieses Letztere von Schleiermacher wieder angenommen, wenn er auch die psychische Berührung auf einen Grenzwert herabsetzt und das Erlebnis auf den Moment des Überganges einschränkt. Das konziliatorische Bemühen ist unverkennbar, der Kritizismus aber damit bereits verlassen. Begrenzung und Erfüllung treten wieder einmal in Konflikt ¹⁾. Solger hat dann den Schleiermacherschen Zusatz ausgebaut und in seiner spekulativen Beschreibung und Deutung der Phantasietätigkeit ins rein Spiritualistische objektiviert. Diese Auseinandersetzung systematisch zu verfolgen lag dem Dogmatiker naturgemäß ferner als dem Ästhetiker aus der Schule der Identitätsphilosophie. Überhaupt können Schleiermachers Ansichten, nach Vergleichung insbesondere der Fassungen seiner „Reden“ und nach Würdigung der theologisch-philosophischen Spezialliteratur, denn doch nur als ziemlich unstet und nur von Äußerung zu Äußerung einer sachlichen Einzeldiskussion fähig bezeichnet werden. Jedenfalls führt der religiöse Realismus, wie er in den „Monologen“ und in der 1. Auflage der „Reden“ ausgebildet ist, über den kritischen Standpunkt hinaus. Kant vergleicht ein Apriori und seine Inhalte, Schleiermacher vermittelt zwischen einem Absoluten und seinen Hypostasen. Auch er kon-

¹⁾ Über dieses Verhältnis in den späteren theologischen Schriften, die uns hier nur mittelbar interessieren, vgl. H. Süskind, „Der Einfluß Schellings auf die Entwicklung von Schleiermachers System“, Tübingen 1909, 240 ff., 264 ff. A. — Wehrungs neuer Schrift („Die philosophisch-theologische Methode Schleiermachers“, Göttingen 1915) vermag ich weder in den Voraussetzungen noch in den Resultaten beizustimmen.

zipiert einen Logos, der sich in den Bewußtseinseinheiten individualisiert. Und in der Wechselbeziehung von Individuum und Universum, in dem tiefen Durchleben und Durchdenken des principium individuationis liegt das Größte und das Feinste seines Werkes.

Gegen Fichte und gegen Spinoza, dem alle Bestimmung Negation ist, wird das Einzelne hier gerade durch höchste Bestimmtheit zu einem Unendlichen. Der Inhalts- und Bedeutungsreichtum des Besonderen wird durch die produktive Anschauung, ein wahres Organ des Kosmischen, erfaßt und ebendadurch auf das Universum bezogen. Denn die Individualität ist nicht bloß Teil oder Splitter des Ganzen, sondern hat in ihren Grenzen das Ganze darzustellen. Wer seine Eigentümlichkeit zu entwickeln versäumt hat, ist im besten Falle gleich dem Kristall, determiniert, aber nicht in Freiheit gebildet. (Man sieht, wie hoch die Romantik das Organische einschätzt.) Jeder ist ein Kompendium der Natur, berufen, als Arm der tätigen Kraft das Erlösungswerk der ewigen Liebe zu vollbringen. Jeder Lebenslauf ist Gestaltung des Unendlichen. Jedem wohnt die Gesamtheit der Seinsformen inne, jeder hat in besonderen Verhältnissen die Idee der Menschheit darzustellen. Der Genius der Menschheit aber, der vollendete Künstler, „kann nichts machen, was nicht ein eigentümliches Dasein hätte. Auch wo er nur die Farben zu versuchen und den Pinsel zu schärfen scheint, entstehen lebendige und bedeutende Züge“¹⁾. Nur im Eigentümlichen kann sich das Unendliche aussprechen, da „überall gar nichts in der Gestalt des Allgemeinen und Unbestimmten, sondern nur als etwas Einzelnes und in einer durchaus bestimmten Gestalt wirklich gegeben und mitgeteilt werden kann, weil es sonst nicht etwas, sondern in der Tat nichts wäre“²⁾. Begriffe und Symbole sind zu arm, um die Unendlichkeit des religiösen Lebens zu beherbergen. Nur eine individuelle Religion ist ihrer Aufgabe gewachsen.

Die Romantik anerkennt nichts schlechthin Endliches. Einen Gegenstand romantisch betrachten heißt sein Verhältnis zum Unendlichen fortschreitend entwickeln. Während nun in der Sündenfallslehre und ihren späteren Analogien die Einzelexistenz gegen-

¹⁾ „Reden . . .“, Gotha 1888, 157.
Ebenda, 237.

über der Ewigkeit preisgegeben oder z. B. bei Werner die Gottwerdung durch Vernichtung des Eigenwillens bezahlt wird, verharret Schleiermacher bei einem harmonischen Widerspiel doppelseitiger Läuterung. Schau dich an und schau die Welt an! Selbstan-schauung und Weltanschauung sind unzertrennliche Wechselbegriffe, jede Reflexion notwendig unendlich. Alle menschliche Organisation ist ein Stufenbau von Individualitäten. Die Familie verkörpert ein neues Individuum, ein höheres die Gemeinde, ein höheres der Staat. Die Einordnung in die höhere Form wird dabei nicht durch abstraktive Daseinsverengung erkauft, sondern durch positives Aufgehen in einen wiederum eigentümlichen, reicheren Interessenkreis gewonnen. Schleiermacher konstruiert so einen typischen Progressus der Gesellschaftsformen und macht das Individuum in seiner unverkümmerten Besonderheit zur Unendlichkeits- und Vollkommenheitsleiter.

Erst die Romantik hat der Individualität und Selbständigkeit des Charakters, indem sie ihn zu einem Überempirischen, Intelligiblen vertiefte, jenes Siegel höherer Beständigkeit aufgedrückt, das das hervorstechende Element im Drama des XIX. Jahrhunderts bildet. Auch der neue Roman begnügt sich ja nicht mehr damit, einen unveränderlichen Helden in eine Reihe kaleidoskopischer Begebenheiten hineinzustellen, sondern zeigt Charakter und Schicksal, Außenwelt und Psyche in innerer Wechselwirkung. Schleiermachers Determinismus bedeutet den ersten, mächtigen Schritt zur Vertiefung des dramatischen Konfliktes über den Schillerischen Zwist von Wollen und Können hinaus. Er leitet zu einer kosmologischen, vorwiegend pessimistisch gefärbten Auffassung des Tragischen, während Schillers Schuld- und Schicksalsbegriffe, wie noch auszuführen wäre, den Typus der optimistischen Haltung verkörpern.

In moralischer Hinsicht bedeutet die Romantik in erster Linie Auflösung, Irrationalisierung. Für die Autonomie des sittlichen Menschen, Freiheit in Erotik und Ehe haben ihre Führer mutig im Leben gezeugt. Ethische Schranken mußten gebrochen, ethische Reflexion verstraft werden. Die literarische Sachlage heischte Parteien und Programme, machte ihr Streben polemisch und ihre Voraussetzungslosigkeit paradox. Es konnte indes nicht ausbleiben, daß der amoralische Individualismus sich wieder sittlicher Fiktionen bemächtigte, um dem sozialen Leben Sinn und Wert abzugewinnen.

Wie das ältere Drama in der Zeit der hochentwickelten ästhetischen, politischen und moralischen Kategorien geblüht hatte und zugleich mit der kritischen Zersetzung des Kanons praktisch zugrunde gegangen war, konnte die Kunst auch jetzt der strengeren Problematik des Gemeinlebens auf die Dauer nicht entraten. Die Glücks-, Ehr-, Schuld-, Reuebegriffe waren umgewertet worden. In verwandelten Formen leben sie wieder auf. Sie machen Glück und Unglück aus, treiben Menschen zusammen und Gemeinschaften auseinander, entzünden heroische Taten. Auf sie verzichten hieße für den Künstler auf ein Stück Leben verzichten. Ihm obliegt es nur, diese Gebilde als Totalität nicht Abstraktion, als kondensierte, ewig sich entwickelnde sittliche Idee zu würdigen, nicht als Konventionsmünze und nicht als Dogma. Der neue Ethizismus hadert nicht mehr mit rührseligen Phantomen wie Diderot oder Iffland, sondern dringt in diesen von der weiter-schreitenden Gesellschaft geschaffenen Begriffen zu einer dem reinen Beobachter unerhörten Tiefe und einer differenziertesten Lebensform vor, wie das Drama Hebbels und Ibsens.

5. Historismus

Wir haben nunmehr die eigentliche Scheitelhöhe der Romantik überschritten und uns zur Würdigung ihrer unmittelbaren und mittelbaren Erzeugnisse in der Literatur des XIX. Jahrhunderts vorbereitet. Die synthetische Betrachtung der Gesamtkrisis barg die Notwendigkeit, immer wieder in doppelter Richtung Ausschau zu halten, da sich die Folgeerscheinungen dieser umfassenden Gärung wesentlich in zwei mächtigen Stromsystemen geistigen Lebens sammeln: in dem des Hegelismus, der höchsten Allvergeistigung und Ideenarchitektonik auf der einen Seite, und in dem des Realismus, der Technik der Einzelerfahrung, Kopistik und Reproduktion auf der anderen. Unser vorzügliches Augenmerk erheischt nun noch ein drittes Gebiet, das in vieler Hinsicht das ursprünglichste und vertrauteste Tätigkeitsfeld der vielgewandten Generation, das Element ihrer geschlossensten und unmittelbarsten Hervorbringungen darstellt: der Historismus. Er ist die eigentliche Selbstdarstellung des romantischen Geistes geworden, der so häufig an Stoff und Stimmung, Ferment und Anregung haften blieb. Wir

haben ein Hauptmerkmal der romantischen Bewegung in einer Universalisierung des ästhetischen Gesichtswinkels erkannt, in einem ungemein erweiterten Gebrauche der Phantasie, einer Umschaltung vom Erkenntnismäßigen zum Erfahrungsmäßigen; im Historismus haben wir wenn nicht die sublimste, so doch die nachhaltigste und kompakteste Gesamtwirkung dieser Umschaltung vor uns. In seinen Ursprüngen blickt uns das allgemeine Doppelanilitz des romantischen Typus an: Eindrucksfähigkeit bis zur Äolsharfe, und Konstruktionslust bis zur Arabeske. Ein brennendes Bedürfnis nach Farbe und Fülle treibt ihn in ahnungsvolle Weiten; daneben fordert der kulturphilosophische Entwicklungsgedanke — das Erbe Rousseaus und Herders, Kants und Condorcets — seinen Tribut, ein zuversichtlicher Deduktionstrieb schafft sich bestimmte geschichtslogische Formeln und dialektische Funktionen. So arbeitet der Romantiker nicht bloß an extensiver Besitzergreifung geschichtlicher Provinzen, sondern auch an intensiver Ausgestaltung seines Welthorizontes. Das gotische Systemgebäude strebt nach Erfüllung, das frisch herbeigewälzte Material nach innerer Organisation. In dem Widerspiel dieser gleichberechtigten und gleichzeitig wirksamen Impulse entrollen sich die Hauptideeformen des historischen Bildungsideals in der Folgezeit.

Unter den drei großen Wirkungskreisen des Historismus, dem wissenschaftlichen, dem ästhetischen, dem politischen, liegt uns vorab der ästhetische Komplex am Herzen. Wir suchen insbesondere nicht so sehr eine Entwicklung der Geschichtsschreibung zu geben und die einläufige Anhäufung der Tatsachen seitens der fortschreitenden Forschung zu begleiten, als vielmehr die Motive des historischen Interesses zu enthüllen, in die weitere Bildungswelt des historischen Denkens aufzusteigen, seine idealistischen Triebfedern und seine künstlerischen Gestaltungsmittel zu würdigen. Solches Verfahren wird nicht nur durch das Gewebe der von uns verfolgten ideellen Zusammenhänge gefordert, sondern auch durch die Natur der zu behandelnden Gegenstände nahegelegt. Die ästhetische Einstellung bietet sich als die in erster Linie zuständige für jede Betrachtung dar, die die erste Hälfte des Jahrhunderts in ihren Blickpunkt rückt, diese eigentliche Zeit des Kampfes um Rezeption und Verankerung im geistigen Inventar der Epoche. Es ist ja ein Axiom der so systematischen deutschen

Kultur, daß den Abschnitten breitester materialer Entfaltung eine lange Reihe theoretischer Vorübungen vorauszugehen, daß sich auch die an sich betriebsamste und zwecksinnigste Praxis erst aus verzweigten Irr- und Umwegen prinzipieller Reflexionen loszurichten pflegt. So führt uns die Betrachtung hier keineswegs in die Werkstatt einer akademischen Disziplin und ihrer methodologischen Auseinandersetzungen, sondern auf das Forum des Jahrhunderts mit den großen Varianten des historischen Weltbildes.

Die neuzeitliche Geschichtsauffassung war zunächst im praktischen Gesichtspunkte befangen geblieben. Die Humanisten hatten das Altertum, die Reformatoren die Bibel der Gegenwart erobert, zur Belehrung und Nacheiferung; die patriotischen Gelehrten hatten eine germanische Urgeschichte erphantasiert und so liebte man die dubiosen Vorfahren als Orakel und Vorbilder aus der Unterwelt heraufzubeschwören, von Hutten und Frischlin bis zu Andreä und Moscherosch. Überdies war seit den Tagen der ruhm- und individualitätsfreudigen Renaissance die Geschichte ein beliebter Tummelplatz der Rhetorik geworden, und sie blieb es auch im Jahrhundert der Geschichtsgedichte und Geschichtsschriften, der Geschichtsreden und Heroïden. — Das gewaltige Verdienst der Aufklärung liegt diesen Ansätzen gegenüber in der Energie, strenge wissenschaftliche Ansprüche erhoben zu haben. Man suchte Erkenntnisse und man suchte Beispiele; aber man suchte systematisch und machte die methodische Tragfähigkeit der kausalen Bindung zum Maßstabe der Forschung. Die Weltgeschichte wurde nun den Juristen anvertraut. Auch den Klotz und Hausen, Pütter und Schlözer blieb sie Lehrmeisterin: Sie lehrte, wie Verträge verfaßt, Armeen geführt, Staaten verwaltet werden. Beobachtungsgabe und Spürsinn mußten hier einen wirksamen Ansporn finden; es hieß ja „sehen, um vorauszusehen“ — wie bei Comte — und da konnte ein kleiner Rechenfehler zum Quell verhängnisvoller Irrung werden . . . Der Nachteil solcher Haltung lag in einem willkürlichen, rabulistischen Herausgreifen des scheinbar Zweckmäßigen, einem klügelnden Ausklauben und Abrahmen, in einer ziemlich brüskten Nichtberücksichtigung der Psychologie, der landschaftlichen Eigenart, der Zeitsignatur. Oft werden Daten und Ergebnisse pausbäckig aneinander gereiht und zum Schluß nur durch eine aufgepfropfte religiöse Vervollkommnungsfiktion

oder ein humanistisches Erziehungsschema ein äußerer Rahmen der Verknüpfung hergestellt. Den lebendigen Entwicklungsbegriff bringen ja erst Hamann und Herder. Die Klassik hält es im Wesen wie Richard Wagner, der an Heinrich von Stein schreibt: „Wir haben es mit den Menschen zu tun, mit welchen, je hervorragender sie waren, die Geschichte zu keiner Zeit etwas anzufangen wußte“¹⁾. Wenn wir nun bei Winckelmann noch durch die sauber abgeteilten Säle eines treu inventarisierten Museums schreiten, gleiten wir bei Herder in dem uferlosen Bette eines unendlichen Stromes dahin. Die Romantiker sind indes nie so weit gegangen wie Herders „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit“, über die sie absprachen. Und es ist ihnen unbedingt hoch anzurechnen, daß sie gerade im Bereiche ihrer spezifischen Begabung die wertvollen und soliden Errungenschaften der Aufklärungswissenschaft gerecht gewürdigt und ihren Neuerungen zugrunde gelegt haben. Es gibt keine pietätvollere Anwendung Winckelmannscher Forschungsmaximen und Darstellungspraktiken als z. B. die Rede, beziehungsweise Vorlesung des Andrea in Friedrichs „Gespräch über die Poesie“ mit ihrer vielberufenen Versicherung: „Die Kunst ruht auf dem Wissen, und die Wissenschaft der Kunst ist ihre Geschichte“²⁾, oder die (auch von Hirt inspirierten) Schriften Rumohrs und seiner Berliner Genossen: Lepsius, Waagen, Gerhardt, Schnaase. Den Verehrern Joh. Müllers steht freilich zunächst die Geschichtsschreibung näher als die Geschichtsforschung und an phantastischen Auswüchsen fehlt es so wenig wie an konstruktiven Entgleisungen. Bei den großen Wegbereitern werden erst über jenem Fundamente von Sachlichkeit und Gründlichkeit die Stoffmassen und Gebäude des erneuerten, verjüngten Historismus getürmt.

Der romantische Enthusiasmus für Volk und Landschaft, die Anhänglichkeit an Tradition und Eigenart der Heimat, die fabulierlustige Vertrautheit mit Chroniken und Lokalsagen, die naive Wanderlust und wogende Märchenphantasie, das alles barg natürlich ganz andere Verständnismittel als die Kataloge und Zettelkasten der Enzyklopädisten. Wo die Gräter und Myller, Eschenburg und Koch Papierschnitzel gerafft hatten, da traten Tieck

¹⁾ H. v. Steins „gesammelte Dichtungen“, 3 Tle., Leipzig, II, 14.

²⁾ II, 343.

und Wackenroder mit sehnsuchtsheißer Seele vor die Ruinen des deutschen Mittelalters hin, betrachteten sie kindlich behutsam, und ergötzten sich demütig und bescheiden an den majestätischen Kleinodien der christlichen Welt; und sie luden auf offenem Markte zu helläugigem Mit- und Nacherleben ein, wie später das Wunderhorn zu jedermanns in Deutschland Ehre seine Fülle in die Welt schüttete. Wo Klotz und Adelung, Meusel und Riedel mit Richtscheit und Fragebogen scharwerkten, schlifften die Schlegel, immer halb Schauspieler halb Analytiker, das Instrument der individuellen Einfühlung zu unerhörter Feinheit. Die Kunst solches Hineinversetzens und Aufeinmalgreifens ist als solche selbstredend ganz irrationell; es gibt aber auch Belege bei den Schlegel und Schelling, die im Geschichtlichen bei dieser „Poesie der Wahrheit“ stehen bleiben wollen. „Alle Poesie verkehrt in Anachronismen“, lautet ein Wort Goethes, und Friedrichs Kölner Vorlesungen prägen das oft wiederholte: „Gegenstand der Geschichte kann nur das Lebendige sein“¹⁾. Von gründlichster Fides ist der historische Sinn bei A. W. Schlegel, dem Rezensenten Kants, Verächter der Herderschen „Ideen“ und Erzieher des Tieckschen Dilettantismus; von naivster Innigkeit bei den — wieder theorie- und antikefremden — Heidelbergern Arnim, Brentano, Görres, Creuzer, Grimm, Savigny und den Ihrigen. Die Exaktheit wird allenthalben vervollkommnet: von der Hagen und Docen, Niebuhr und Bopp, Benecke und Rask, Raumer und Schlosser. Auch die Sprachlehre macht empiristische Fortschritte, wie sie bei Bernhardi, später bei Poggel zu heute noch ansehnlichen Ergebnissen gedeihen. Das Jahr 1816, das akademische Erstlingsjahr Lachmanns, gibt ein äußeres Datum für die Geburt unserer systematischen Literaturwissenschaft. Alle Philologen, sachergebene Diener des mittelalterlichen Genius, fühlen sich in erster Linie berufen, willigen Gemütern die lange verschlossenen Schatzkammern des Rittertums mit seinen Tugenden Tapferkeit, Ehr', Lieb' und Glaube zu öffnen. Ihre Wissenschaft steht in dem glückseligen Kindheitsalter des erfolgreichen Sammelns und Suchens. Sie säubern Texte und verbreiten linguistische Kenntnisse, bereinigen Zeit- und Autorfragen, ziehen die politische Geschichte herbei, vergleichen fremde Quellen und Vorbilder; sie erfreuen sich von allem Anfang an

¹⁾ Windischmann I, 238.

einer gesunden Popularität, eines festen Rückhaltes in den allgemeinen Interessen der Zeit. Diese ältere Germanistik ist das Werk sonniger Erfahrungsmenschen, die das Kunstwerk in seiner lebendigen Atmosphäre suchen, die zeitlose Gemeinschaft der unsterblichen Geister verherrlichen, und sich, wie es das Recht solcher Jugend ist, von keines erkenntniskritischen Zweifels Blässe anwandeln lassen. Erst viel später, in den Tagen Scherers und Heinzels, hat sich die Wissenschaft sinnesfrohen Bienenfließes eine prinzipielle Grundlegung geleistet, indem sie sich — bezeichnender Weise — mit dem Positivismus einer theoretisch herzlich unbekümmerten Biologie ausstattete. Es wird später zu erörtern sein, wie die durch Hegels Schule gegangenen Historiker, vornehmlich die von leidenschaftlichem Parteileben gespornen Vertreter der Weltgeschichte, naturgemäß zu einer intensiven Kritik der Entwicklungsbegriffe, einer eigentümlichen Würdigung des zeitlichen Verlaufes gelangten.

Anschaungsfülle und liebevolle Bildauswertung, das unübersehbare Nebeneinander der geschichtlichen Erfahrung führt auch der schönen Literatur schäumende Kräfte zu. Man vergleiche doch die farbenprächtigen (historisch nicht restlos treuen) Bilder der „Kronenwächter“ mit den phantastischen Kuriositätenhaufen z. B. Fouqués im „altsächsischen Bildersaal“ oder den Berserkerstücken Leonhard Wächters oder den voltairisierenden Streichen Musäus' oder den Arbeiten Spindlers. Aus dem Auslande kommt das Vorbild Chateaubriands und Scotts, der romantische Realismus wirkt seinerseits auf das Ausland zurück. Die historische Novellistik der van der Velde und Tromlitz, der Steffens, Rehfuß, Zschokke bürgert ihn in der Unterhaltungsliteratur ein. Der Positivismus schreitet fort: Hauff und Scheffel geben ihren Romanen wissenschaftliche Apparate bei. Zach. Werner fügt seinen Dramen historische Notizen an, z. B. über das Zelt des Attila oder den Tafelkomment der Kreuzesbrüder. Alexis und Kurz schalten echte Dokumente ein. Noch engere wissenschaftliche Ambitionen erfüllen die Arbeiten W. H. Riehls, Trautmanns, auf anderem Gebiete Hamerlings; ästhetisch niedriger zu bewerten ist das Antiquarische in den Werken der Jul. Wolff und Ebers, Eckstein und Hausrath, Dahn und Stern; in die Regionen der tieferen Belletristik leitet die Reihe Luise Mühlbach, Ring, Hesekei,

Samarow bis Bloem u. a. m. Uhland und Freytag entrollen eine großartige Kulturgeschichte, alle poetischen Realisten sind Meister des historischen Genrebildes. Stifter liebt die alte Malerei inbrünstig wie nur Wackenroder, entdeckt in Dürers Stadt die heiligsten Offenbarungen und vergöttert Führich und Schwind. Die rein dichterische Versenkung in die bunte Gegenständlichkeit der Geschichte ist vielfach, gerade auch bei den zünftigen Fachgelehrten, geradezu polemisch gegen jeden Versuch einer anderen Auswertung, die da als Rationalismus und Konstruktion verketzert wird: so bei Grillparzer¹⁾, der — wenigstens seinem Kunstwillen nach — lieber streben als zuschauen wollte, oder bei dem verwandten Reflexionen nachhängenden Otto Ludwig. Zahlreicher noch werden solche skeptischen Zeugnisse im Zeitalter des populär gewordenen großen unhistorischen Denkers des Jahrhunderts: Schopenhauers, z. B. die Äußerungen des Grafen Schack.

In dieser Aufzählung ist bereits eine Entwicklungslinie angedeutet: Die Gefühlswerte des mittelalterlichen Lebens bei Arnim, die bewußte Pflege des Genrebildes bei Alexis, der großzügige Evolutionismus besonders in den ersten Bänden der „Ahnen“ und den „Bildern aus deutscher Vergangenheit“. Zunächst ist die Geschichte freilich Welterweiterung, Welterneuerung, Weltverjüngung; künstlerisch durchbluteter Milieuwert, Lebensfülle, Panorama. Aber schon mehren sich die Anzeichen, daß die phantasievolle Lebendigkeit solcher Betrachtung über das rein Passive und Eindrucksmäßige hinausstrebt: Man schmiegt sich in die individuellen Komplexe hinein, atmet eine eigentümliche Sphäre geistiger Zusammenhänge, verspinnt sich in ein einigendes Fluidum; ein Erlebnis, das dann in den — schon oben theoretisch erörterten — kollektiven Wesenheiten, dem „Volksgeist“, dem „Nationalgeist“, dem „Zeitgeist“ symbolischen Ausdruck findet. Die Staaten- und Kulturgebilde werden hier zu Organismen, zu lebendigen Einzelwesen, die sich natürlich entfalten, die assimilieren und apperzipieren, die sich nach Wachstumsbedingungen und Energiekonstellationen organisieren. So dringt intuitive, ungebrochene Einfühlung in eine ganze und ein-

¹⁾ Vgl. Fr. Jodl. Grillparzer-Jahrbuch VIII, 10ff. O. Redlich, „Grillparzers Verhältnis zur Geschichte“, Vortrag, Wien 1901, 9ff.

fache Gesamttenzendenz des kulturellen Gebildes ein. Die Stoßkraft des romantischen Evolutionismus mit seinen immensen Auswirkungen auf Rechtsleben, Politik, Religionskritik, Nationalökonomie, Soziologie und verwandte Disziplinen kann indes nicht restlos ideologisch motiviert werden, sondern bedarf auch der Ableitung aus dem Einfluß bestimmter äußerer Faktoren, deren wichtigster hier nicht übergangen werden kann: Es handelt sich um die Wirkung, die das englische Staatswesen mit seiner ausgeglichen demokratischen Verfassung, seiner Abrundung und Stabilität, seiner eigenartig homogenen und ökonomischen Gesamtstruktur, durch Vermittlung festländischer Rechtslehrer und Historiker ausübte. Diese Wirkung erstreckte sich vorab auf das mit England durch Personalunion verknüpfte Hannover: hier waren Möser und Schlözer, K. F. Eichhorn, Ernst und G. F. Brandes mit der englischen Verfassung in unmittelbare Fühlung getreten; wie ja schon seinerzeit der Hannoveraner Moritz jene gewisse Anglomanie im Sturm und Drang angesiedelt hatte, die von der rationalistischen Engländerei der Empfindsamkeit (Gellert, Knigge, La Roche, Hermes) und des bürgerlichen Trauerspieles von Sarah Sampson bis Kotzebue zu unterscheiden ist. Allgemein säte der Zusammenbruch der Staatengebilde der französischen Revolution Zweifel an Menschenkunst und Menschenwitz und gläubiges Vertrauen auf die Logik und Vernünftigkeit des natürlichen Tatsachenablaufes. Ein mächtiges Sprachrohr gewann diese Stimmung in den Schriften des großen Publizisten und antirevolutionären Staatslehrers Edmund Burke¹⁾, der Friedrich Schlegel und die Seinen, den jungen Adam Müller und andere völlig in seinen Bann zwang. Novalis hatte ihn schon im „Blütenstaub“ begrüßt: „Es sind viele antirevolutionäre Bücher für die Revolution geschrieben worden. Burke hat aber ein revolutionäres Buch gegen die Revolution geschrieben“²⁾. Vollends wurde Gentz auf seiner Londoner Reise zum Bewunderer des englischen Gemeinwesens. Hier erlebte er geradezu den Staat als eigentümliches, nur durch

¹⁾ Hierüber wie über den Einfluß auf Gentz: F. Braune, „Edm. Burke in Deutschland“, Heidelberg 1917; unter den hier angegebenen Verweisen besonders F. C. Wittichen, „Briele von und an Fr. v. Gentz“, 2 Bde., München 1909, I, 264ff. passim; II, 102ff., besonders 388ff.

²⁾ II. 136.

sich selbst begrenztes Wesen; als Individuum, das nur durch seine Geschichte verstanden werden kann, dem eine eigentümliche Verfassung gebührt, die eben das Erzeugnis seiner Geschichte ist. So wollte Müller in jedem Stoff und jedem Stiefel den Nationalgeist manifestiert sehen, der in unermüdlicher Tätigkeit seinen großen Körper baue. Das ist den gesunden Voraussetzungen nach eine frische und fruchtbare Maxime, die jedoch des Erlebnisses und der gegenständlichen Wechselwirkung nirgends entraten kann. In eben solchem Sinne hatte Novalis, der geschworene Feind des Friderizianischen Apparates, den Staat einen Makranthropos genannt; das ist ein organischer Komplex, ein echtes System, weil an einen absoluten Mittelpunkt geknüpft; der Regent, so lehrt die Vorrede zu „Der König und die Königin“, kann die Erhaltung dieses Wesens nicht besser befördern, als indem er es nach Möglichkeit zu individualisieren sucht. So hatte Schleiermacher jede Gesellschaftsform als höheres Individuum, den Staat als progressive Potenzenreihe solcher Individuen aufgefaßt, so der soziale Individualismus in W. v. Humboldts „Betrachtungen über Weltgeschichte“ vom Einzelinteresse stufenweise zum verzweigtesten Gemeinwesen emporgeführt. Der Herausgeber des „Rheinischen Merkur“ prägte die nachmals so heiß umstrittene Antithese von „Wuchs“ und „Bau“; Puchta, Eichhorn, die Grimm verfolgten die gleichen Ziele in der Rechtswissenschaft, Savigny setzte sie an der neuen Universität Berlin durch: Nicht Satzung und Konstruktion, sondern natürliches Wachstum bringt die Staats- und Gesellschaftsgebilde hervor. Alle Grenzen sind flüssig und beweglich; über dem Gesetze steht das Recht, das zwar der Erzwingbarkeit und Kodifikation bedarf, aber eben erst als Ausdruck tatsächlichen Brauches seine eigentlich bindende Gewalt empfängt. Und Adam Müllers zwölf Dresdener „Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur“ knüpfen sämtliche geistigen Äußerungen der Nation zu einem einzigen, sich entwickelnden Gesamtorganismus zusammen; „Bildung und Literatur lassen sich überhaupt nur als unendlich fortschreitende Wesen denken“¹⁾; der Staatshaushalt wird im Wesen auf das biologische Widerspiel von zentripetalem Adel und zentrifugalem Bürgertum gegründet, jede Gewaltanwendung aber verabscheut; vielmehr müsse

¹⁾ A. a. O., S. 12.

diese Totalität menschlicher Angelegenheiten der „Gegenstand einer unendlichen Liebe“¹⁾ sein . . . Überall wird das „Innere“, das „Naturgemäße“, das „Organische“ herausgeschält, das Prinzip der Physis gegen Gottesgnadentum und Thesis in den weitesten Folgen verfochten. Niemals aber soll die Geschichte zur reinen Naturwissenschaft werden; das Psychologische geht nie in der Physik auf. Alle Funktionen des Geistigen bleiben bestehen und werden nur durch einen synthetischen Oberbegriff des Lebens zu neuer Einheit und Einfachheit zusammengefaßt.

Im Begriffe des Organischen liegt allerdings nicht nur die Unablässigkeit, sondern auch die Begrenztheit aller Entwicklung; nicht nur die unhemmbare Selbständigkeit des Entfaltens, sondern auch der dauernde Funktionsunterschied zwischen Haupt und Gliedern. (In solchem Boden wurzelt z. B. der unbedingte Konservatismus des Schwaben Uhland.) Insbesondere haben schließlich die praktischen Bedürfnisse gewisser Politiker und Juristen die Lehre von der Volkswesenheit formalisiert und dogmatisiert, sie aus aller Empirie herausgerissen und als Doktrin mißbraucht. So entstand jener historisierende Konservatismus, der das Individuum geringschätzt, statt es durch die große Einheit zu erhöhen, der ihm nicht Lehren oder Motive bietet, sondern Grenzen und Beschränkungen setzt: der gereifte Görres, A. W. Rehb-berg, der ältere Ad. Müller sympathisierten mit solcher Einstellung, Haller zog sie geradezu in die Bahnen des Feudalismus und Physiokratismus. Dadurch wurde sie zum Vehikel eines reaktionären Obskurantentums gemacht und mit dem leidenschaftlichen Odium der nachhegelischen Generation beladen, die den unverkümmerten Trieben solcher Auffassung sicherlich Verständnis und Teilnahme entgegengebracht hätte; wofür vorzüglich die Geschichtsphilosophie Gutzkows²⁾ oder die religiösen Polemiken Ruges³⁾ symptomatisch sind.

Wir ersehen daraus, daß nur im Zusammenhange mit reichster Erfahrung, in steter Berührung mit lebendigster Einzelbeobachtung jene kollektiven Gebilde lebens- und wachstumsfähige Körper

¹⁾ Braune a. a. O., 221 f.

²⁾ „Zur Philosophie der Geschichte“, Hamburg 1836, vgl. 185 ff.

³⁾ „Gesammelte Schriften“, 10 Bde., Mannheim 1846 f.; im Besonderen die Kontroversen gegen Leo und Görres in Bd. IV; ebenda 220 ff. über Savigny.

bleiben konnten. Die Romantiker haben das früh erkannt und von den ersten Programmen an auf jene Zusammenschmiedung von Geschichte und Idealismus losgesteuert, die — auf beiden Gebieten umwälzend und fruchtbar — zu der eigentümlichsten, originalsten Systembildung des romantischen Geistes hingeführt hat. Man muß sich nur hüten, in dieser wechselseitigen Förderung empirischer und philosophischer Elemente eine Rationalisierung, einen Rückfall in den alten aufklärerischen Dualismus von kulturphilosophischer Fiktion und stufenmäßig angelegtem Erfahrungsspeicher zu erblicken. Die Vergleichung der Romantik mit Kant impliziert verschiedentlich den Unterschied, daß der Kritizismus allgemein auf formales Begrenzen, das romantische Denken auf inhaltliches Spekulieren abzielt; die Kategorien des Vernunftkritikers sind Subsumtionsformen, Schemen zur Ordnung und Gliederung von Erfahrungsmassen — die romantischen Kategorien sind von innen heraus konkreszierte Gestalt, lebendes Gebilde, gegenständliches Symbol. Nicht Gefäße, in die beliebige (nur stofflich bestimmte) Einzelerkenntnisse gegossen werden, sondern Kontur eines lebendigen Leibes. Hier ist das Besondere kein zufälliges Füllsel, sondern Zelle des Organismus, in die engste Beziehung zur Idee des Gesamtgebildes gerückt: dieses schafft sich eben in den Erfahrungen seinen warmen Körper, während das Spekulative, die Idee seine geistige Differenzierung vollendet. In allen Formen des Evolutionismus sehen wir eine innige Bindung des Einzelbewußtseins an ein Allbewußtsein, die Fixierung an eine umfassende Natur. Der geschichtliche Komplex ist ein Zusammenhang von Volk zu Volk, ein unbedingtes Kontinuum.

Fr. Schlegel war schon in seinen Dresdener Tagen, unter den wechselnden Auspizien Winckelmanns und Kants, mit großen Vereinigungsplänen umgegangen. Er beschäftigt sich vorab freilich mit puerilen Luftschlössern, etwan dem Unternehmen eines Gegenstückes zur transzendentalen Analytik, einer historischen Kategorienlehre, er sucht ein Apriori für alle geschichtliche Betrachtung zu entwerfen, eine Art unbedingten Bildungs- und Kulturbegriff als Ausgangspunkt jeder historischen Betrachtung zu gewinnen. Ähnlich fabelt der junge Schelling von einer Universalwissenschaft, die wie die Mathematik alle Einzelwissenschaften in sich befassen, die aber dennoch mehr sein solle als Form und Methode.

Der Weg der Spekulation von Kant zu Hegel mußte ausdrücklich an das Problem des Geschichtlichen heranführen. Kant hatte die Selbständigkeit des Einzelnen anerkannt und seiner formalen Vergewaltigung vorgebaut, so hoffnungslos spröde sein System auch der Geschichtserfahrung gegenüber blieb. Fichte erhärtet den ideologischen Charakter der Historie durch weit ausgreifende Gedankengänge. Der schroffen Vernunft Herrschaft der Wissenschaftslehre ist die Gegenstandswelt das versinnlichte Material der Pflicht, die Dinge an sich das, was wir aus ihnen machen sollen. Dem erkenntnistheoretischen Begriffsgewebe wird das Einzelne notwendig entschlüpfen. Wenn es nun weder Realisation oder Symbol eines Allgemeinen sein noch einem formalen Ordnungsprinzip unterliegen soll, erübrigt als einzige Möglichkeit eine spekulative Auswertung im Rahmen einer kulturphilosophischen Fiktion; als welche Behandlung vom Kantischen Standpunkt aus als „ästhetisch“ zu beurteilen ist. In der Tat sucht Fichte auf den teleologischen Wegen der älteren Geschichtsphilosophie sowohl dem Atomismus des Individuellen als auch dem logischen Begriffe zu entfliehen¹⁾. Der Schwerpunkt seiner Beweisführung liegt darin, daß er das Irrationale als ein Positivum anerkennt und zu seiner Systematisierung ein spezifisches Organon fordert. Während nun Fichte noch von den alten Problemstellungen beherrscht wird und auch in vielen Ergebnissen dem Gedankengute des XVIII. Jahrhunderts angehört, suchen Novalis und Schlegel in unerhört kühnen Konzeptionen das Detail zum vielfältig gebundenen Entwicklungsgliede zu erheben. Die

¹⁾ E. Lask („Fichtes Idealismus und die Geschichte“, Tübingen 1902) versucht von hier aus den Nachweis, daß Fichte das Einzelne zum Gegenstande einer positiven erkenntnistheoretischen Verwertung gemacht habe. Er strebt auf Rickertscher Basis zu entwickeln, durch welche Gedankengänge das Individuelle „aus der Stellung eines bescheidenen Grenzbegriffes in das Zentrum kritischer Wertbeleuchtung gerückt wird“ (S. 148). Durch die Beziehung des Einzelnen auf den sich entwickelnden Vernunftorganismus wird die mikrokosmische Bedeutung, die es z. B. bei Schleiermacher hat, einer Relativierung unterworfen. Fichte muß in diesem Falle wie vom Dualismus Kants so von der Auffassung der übrigen Romantiker getrennt werden (vgl. 217 f.). Dies geschieht folgerecht auch in den trefflichen „Studien zur frühromantischen Politik und Geschichtsauffassung“, Leipzig 1907, von A. Poetzsch, der bei Fichte individuelle Wirklichkeit und allgemein verbindlichen Wert noch völlig auseinanderklaffen findet.

Verquickung und Verschmelzung der Geschichte mit der Philosophie erfolgt in einem großartigen Prozeß wechselseitiger Annäherung, der mit Hegel abschließt, dessen Ansätze tief in das frühromantische Denken zurückführen. Beim Realisten F. H. Jacobi, dessen Gottesglaube die Geschichte als positive Erkenntnisquelle schätzt, lesen wir: „Kann lebendige Philosophie je etwas anderes, als Geschichte sein?“¹⁾ Schwierig ist Schellings Aufsatz über die Möglichkeit einer Philosophie der Geschichte²⁾. „Non critice, sed historice est philosophandum“, wollte der Jenenser Habilitand seinem Opponenten beweisen. Im „Athenäum“ wird energisch an der Verbindung und Durchdringung gearbeitet: Geschichte ist für Friedrich eine werdende Philosophie und Philosophie eine vollendete Geschichte. Wilhelm variiert in den Berliner Vorlesungen zu wiederholten Malen den Gedanken, daß ebenso wie die Philosophie eine Geschichte des Menschengeschlechtes, so die Geschichte eine Philosophie der Menschheit sei. Partielle Geschichte ist deshalb, so betont es Novalis, ganz unmöglich; weil die Geschichte Bildungskampf und Selbsterkenntnis der ganzen Menschheit ist, muß sie Universalgeschichte sein. Das Menschengeschlecht ist ja Makranthropos, ein organisches Allwesen. Und Schleiermacher erblickt hier die Manifestation der Gattungsvernunf, als welche sich aus der Natur in die Geschichte emporentwickle. . . Wir müssen endlich die sentimentalische Durchwühlung des Erfahrungs- und ästhetischen Wirklichkeitsbegriffes der Romantiker, ihre dualistische Auslegung des Werdens vor Augen haben, um die spekulative, ideelle Ergiebigkeit ihrer positiven Beobachtungen abschätzen zu können. Die Geschichte

¹⁾ IV, 1, 72. Ähnlich Fr. Schlegels Wiener „Vorlesungen über die neuere Geschichte“ (1810): „Die Geschichte, wenn sie nicht bloß bei der Herzählung von Namen, Jahreszahlen und äußeren Tatsachen stehen bleibt, wenn sie den Geist großer Zeiten, großer Menschen und Ereignisse zu erfassen und darzustellen weiß, ist selbst eine wahrhafte Philosophie, allen verständlich und sicher, für mannigfache Anwendung die lehrreichste“ (S. 4.).

²⁾ Er schließt: „Wovon eine Theorie a priori möglich ist, davon ist keine Geschichte möglich, und umgekehrt, nur was keine Theorie a priori hat, hat Geschichte“ (W W I, 1, 471). Sie sei das Erfahrungsmaterial, das in der Wissenschaft der Theorie vorausgehe, gleichsam, mit Fr. Schlegel zu reden, die Phase der „pragmatischen Vorübungen des theoretisierenden Instinktes“. Vgl. aber Haym, 635 A.

vermag hier geradezu eine immanente Philosophie des Notwendigen darzustellen, und dies in ihrer pragmatischsten Gestalt. Im prinzipiellen Teile der Berliner Vorlesungen kommt A. W. Schlegel zu dem Ergebnisse: „Gediegene Darstellung ohne alles Rasonnement und ohne hypothetische Erklärerei ist daher der eigentliche Charakter der Historie: in den einzelnen Teilen muß die vollkommenste Empirie herrschen, nur im Ganzen darf die Beziehung auf eine Idee liegen. So kehrt denn die Geschichte in ihrer vollendeten Gestalt gewissermaßen zum Stil der Chroniken zurück, indem sie das, was in diesen bewußtlos und aus bloßer Einfalt geschieht (wie z. B. uns die Verfasser von solchen oft aufs Kräftigste und Naivste den Geist ihrer Zeiten darstellen, weil sie selbst ganz mit dazu gehören), mit Absicht und der tiefsten Bedeutung tut“¹⁾.

Wir sind somit der Historie schon in den frühromantischen Spekulationen als genetischer Umbildung des Vernunftsystems, als Urbild jeder Tatsachenphilosophie, als Hauptdisziplin jeder wahrhaft realistischen Weltanschauung begegnet. Wir haben uns so den Weg zu einem System gebahnt, das jene progressive, wechselseitige Annäherung von Geistwesenheit und Evolutionismus sowie der Mannigfaltigkeit des Geschehens und Vollbringens zu Ende gedacht, das die Idee der kosmischen Bildungseinheit zwischen Einzelem, Natur- und Weltganzem, wie sie seit Hamann und den anderen großen Monisten in der Literatur des XVIII. Jahrhunderts ersehnt und erstrebt worden war, zu kunstvollster architektonischer Vollendung emporgeführt hat: zum System Hegels. Es erhellt schon aus den konstruktiven Linien dieses Zusammenhanges, wie falsch es wäre, Hegel als den Rationalisator der Geschichte zu beschreiben, der die Spezialwissenschaft in das Prokrustesbett der Dialektik gepfercht, das Besondere bagatellisiert, die kausalen Verknotungen überschätzt habe. Nichts lag ihm ferner als Erfahrungsmassen in fertige Speicher zu pressen. Seine Vernunft, nicht mehr starres Formen- und Fächerwerk, sondern selbstbewegtes, tätiges und kämpfendes Allwesen, ergreift als glühend lebendiger Logos das Meer der Erscheinungen, leiht ihnen Seele und Zusammenhang und vermählt Geschichte und Vernunft zu einem Höhenwerte von klassischer Einheit. Was der turbulente Anreger-

¹⁾ DLD 17, 13 f.

stolz Fr. Schlegels erahnt und programmatisch gefordert, das hat die strenge Vollenderdemut Hegels in harmonische Symbolformen geprägt. Hier sollte die Historie die reifste Verinnerlichung und die umfassendste Geltung empfangen.

6. Ausblick in die realistische Epoche

Das weitherzige Streben der Einsiedlerzeitung nach freier Kunst und volksergebener Wissenschaft erregte bei den bürgerlich-seßhaften Mitarbeitern des Tübinger „Sonntagsblattes“ inniges Verständnis und ehrliche Nacheiferung. Die Saat des „Wunderhorns“ sproßte auf. Naturdichter wie Hebel und Grübel, Hiller und Fürnstein bekamen Bewunderer und Verleger. Es sind stille Genießer und sorgfältige Feiler, die die Früchte ihrer Naturbegeisterung in schlichte Almanache tragen und schließlich unter der kühnen Flagge des „deutschen Dichterwaldes“ vor ein weiteres Publikum treten. Uhland, der sich von Jugend auf am Nektar des „Wunderhorns“ wie der Goetheschen Lieder- und Balladenpoesie zu erquicken liebte, früh voll affektierter Lebenserfahrenheit und saturierter Wehmut, früh fertig und nicht sonderlich entwicklungsfähig, zwischen Leben und Kunst nüchtern scheidend, war auch zur Arbeit des Forschers mit regster Empfänglichkeit und Gründlichkeit begabt. Seine im Verein mit Leo v. Seckendorff begonnenen Studien umfassen die ganze Breite der höfischen Kultur des Mittelalters. Hatte Rumohr im 3. Bande seiner „Forschungen“ den gemeinsamen Ursprung der mittelalterlichen Baukunst dargelegt, so schrieb Uhland am 26. Jänner 1807 an den Kollegen Kölle: „... Allein sehen Sie nicht ausschließlich auf die deutschen Altertümer, achten Sie auf die romantische Vorwelt Frankreichs! Ein Geist des Rittertums waltet über ganz Europa“ (Herder). In seinen poetischen Versuchen war vorerst mehr die Atmosphäre der Paladine Karls und der Cidromanzen als die der Nibelungen und Walthers von der Vogelweide. Mit dem Beginne der zwanziger Jahre trat hier eine völlige Änderung ein. Planmäßig drang sein Forschen nunmehr auch in das Zeitalter Hans Sachsens und Fischarts ein, umspannte die reichste Fülle der historischen und volkskundlichen Interessen. In Tübingen las er — als erster Vertreter seines Faches — über deutsche Sprache und Literatur, lehrte außerdem

Romanistik und hielt Gellertische Übungen im poetischen Stil. Mit ursprünglichem Sinn für alles Historische ausgestattet und wie Jakob Grimm auf scharfe Scheidung des Mittelalters von der Gegenwart bedacht, war er Modernisierungen und Umdichtungen spinnefeind. Sein früher Aufsatz über das Romantische betrachtet weder eine Stilform noch eine historische Gruppe, sondern teils einen allgemeinen Naturcharakter, teils einen seelischen Unendlichkeitstrieb, alles im Rahmen eines romantischen Weltbildes, das ebenso zu Schlegel und Schelling führt, wie eine gewisse kategorielle Behandlung der Geschichte zu Hegel vorausdeutet.

Uhland zur Seite steht sein Epigone Schwab, sein engster Freund und Biograph Karl Mayer, der seine spachteligen Malereien des landschaftlichen Kleinlebens, sein Botanisieren nach atomistischen Eindrücken auch in polemischer Rechtfertigung (gegen Heine und Lenau) verteidigt. Mitarbeiter des „Dichterwaldes“ ist auch der den Schubert und Ringseis, Baader und Eschenmayer nah verwandte Kerner, Romantiker vom Scheitel bis zur Sohle; Romantiker mit Äolsharfe und Sargzimmer, Mesmerist und Magnetist, einem rein vegetativen Willen in der Natur ergeben (Novalis, Schelling, Schopenhauer). Sein Dichterling Blumenstengel sehnt sich danach, wie eine Pflanze zu existieren. Wie Novalis aus eigener Willensmacht den Tod herbeizuschmachten entschlossen ist, oder G. H. Schubert im Streben nach höherem Dasein die gegenwärtige Existenzform überwinden zu können meint, gibt ihm der Glaube an die allbewegende Totalität des Lebenstriebs die Überzeugung schrankenloser Gewalt über alles Leibliche¹⁾. Die systematische, besonders die klassifizierend-beschreibende Naturwissenschaft verspottet er mit allen Mitteln, die ihm die romantisch-lässige Komposition freigebig zu Gebote stellt, durch Träume und Bilderbuchseiten, durch die allegorische Figur des „Steinsammlers“. Er schwärmt für Nürnberg, schaltet Intermezzi, romantische Märchen, wirkliche Volkslieder ein und läßt in dem eingewobenen Schattenspiel vor den Augen des Zuschauers Verwandlungen stattfinden und Personen in einander übergehen.

Uhlands Taschenbücher nehmen außer den nächsten Freunden J. v. Eichendorff, Löben und Fouqué auf. Wissenschaftliche Arbeiten befreunden ihn mit Stoll und Immanuel Bekker, mit Görres

¹⁾ Vgl. bes. Hesse III, 179.

und den Grimm. Öhlenschläger stellt sich in Tübingen ein. Ein Besuch Varnhagens knüpft Bande zum Berliner Nordsternbund, weiter zu der Gesellschaft der Hoffmann und Hitzig, Friedrich Förster, Chamisso und Fouqué. Als Typus des gediegenen Könners steht er unter den Vorbildern Platens, Grillparzers, Hebbels, als politischen Sänger verehren ihn die Grün, Hoffmann v. Fallersleben, Freiligrath. Schon als die schärfere Brise der philhellenischen Lyrik in die wachsende Behaglichkeit des satten Literaturlebens blies, vermochte das Werben Wilhelm Müllers bei ihm wie bei Kerner und Schwab einen patriotischen Widerhall zu wecken, Pfizer und Waiblinger sogar zu hilfreicher Mitarbeit zu spornen.

Der zunächst hervorstechende Zug der zeitgenössischen Literatur ist die plan fortschreitende Vervollkommnung der sinnlichen Schärfe. Uhlands gewissenhaftes Betrachten ließ sich früh in einen frohmütigen Realismus fassen, den weder leidenschaftliche Wandlungen noch ein aufs Ganze gerichtetes Ringen von der einsinnigen Verfeinerung der Nuance ablenkten. Görres' Stil kommt vor Bilderreichtum zu keinem ungestörten Eindruck. Kerner besitzt zu seiner diffusen, bald impressionistisch auf die normale, bald magisch auf eine verwirrte Eindrucksfolge abzielenden Einzelbeobachtung alle Errungenschaften romantischer Natur- und Seelenforschung. Er gleicht hierin E. Th. A. Hoffmann, der sein Detail mit registrierender Schärfe zu erfassen, dann von seiner organischen Grundlage zu lösen und als grinsenden Mechanismus in ganz fremder Umgebung überraschend aufzuhängen liebt. Diese Manier kommt auch in den Erzählungen Kleists vor und vererbt sich u. a. in die ihres Dichters dramatisches Epigonentum so hoch überragenden Novellen Halms, in die „Marzipanliese“ und das „Haus an der Veronabrücke“; sie bricht dem Wunderbaren in der französischen Literatur Bahn. Auch die „Undine“ ist ein Paradestück dieser Virtuosität des Mittels. Miniaturkunst und psychologistische Naturphilosophie stehen von vornherein in Wechselwirkung. Die neuen Berliner Zirkel begünstigen ein feinfühliges Genießertum des Nacherlebens und Verstehens. Fouqué und seine Gefolgsmänner Neumann, Varnhagen, Ludwig Robert entwickeln eine fieberhafte Betriebsamkeit im Organisieren und Veranstalten. Wie die Schwaben fühlen sich Eichendorff, W. Müller, Rückert als Taschenbuchpoeten wohl. Der Nordsternbund hatte

das „Wunderhorn“ mit Jubel begrüßt und Arnim und Brentano, ersterem zu Anfang, letzterem gegen Ende des Jahres 1809, einen begeisterten Empfang bereitet. Zu gleicher Zeit nimmt Kannegießer-Büschings „Pantheon“ einen verheißungsvollen romantischen Anlauf. Zelters Liedertafel vereinigt eine ausgelassene Jugend, die sich auch des Interesses der Weimarer erfreut. Daneben sammelt sich 1810 um Arnim die exklusive, Hardenbergs aufklärerischen Doktrinen feindliche „christlich-deutsche Tischgesellschaft“; und zwischen schulmeisternden und intriguerenden Zensorenzöpfen beginnen im nämlichen Jahre Kleist und Ad. Müller das mutige Unternehmen ihrer „Abendblätter“.

An Stelle Jean Pauls sind vorübergehend Scott und Cooper getreten, ihrer deutschen Nacheiferer an poetischem Blick oft unwürdig, ihnen in Komposition und Fabelführung durchwegs überlegen. Die historische Novellistik der Steffens, Hauff, Zschokke feiert Triumphe. Weitab von dem einsam gewordenen Goethe steht im Mittelpunkte der realistischen Literatur — mehr als Repräsentant denn als eigentlicher Bahnbrecher — eine Persönlichkeit, die noch die Krippen der Aufklärung gekannt hatte und der die Romantik ein Stück eigenen Lebens war: Tieck. Die Festigkeit seiner Führerstellung liegt neuerdings sowohl in seiner Kunstübung als in dem Ruhm der Vielerfahrenheit, seinem glücklichen Organisationsvermögen, seiner Theaterpraxis, seinen ausgebreiteten, werktätigen Freundschaftsbeziehungen. Zu seinen alten Waffengefährten wirbt er in Ziebingen Arnim, in Berlin schließen sich von der Hagen und Solger an, in München Baader, Rumohr, F. H. Jacobi, welcher letztere ihm der Vertrauteste wurde. Von dem Verhältnisse zu Stein, Humboldt, Niebuhr zu schweigen. Sein Dresdener Aufenthalt vereinigt ihn mit den Byronischen: Löben, Ungern-Sternberg, Kalkreuth, Helmine von Chézy, Malsburg, Förster. Seine Vorleserkunst glänzt im Zirkel des Dante- und Shakespeare-begeisterten Prinzen Johann. Das Scottfieber erlebt er aus unmittelbarer Nähe. Er empfängt die Besuche W. Müllers, Jean Pauls, Hegels. Nur das durch seine Erfolge in seiner eigenen Lokalherrlichkeit verkürzte Pygmäentum der „Vespertinapoeten“ verfolgt ihn mit Intriguen und ekelt ihn aus seiner Stellung; durch dergleichen aber konnte Tieck, dessen unverwüstliche Phantasie jedes Programm überdauerte, mehr persönlich gekränkt als lite-

rarisch geschädigt werden . . . Er edierte u. a. Lenz, Maler Müller, Solger. Seine unauslöschliche Liebe zu Shakespeare drängte ihn zur Würdigung Kleists, den er durch persönliche Aufmunterung den Dramaturgen, durch Redaktion seines Nachlasses und Herausgabe der gesammelten Schriften dem Publikum zu empfehlen suchte. Die aufsteigende realistische Produktion ist ihm nach Stil und Erzählmotiven mehr als irgend einem Romantiker, nicht weniger als Jean Paul verpflichtet (Immermann, Stifter). Sogar das Richtertum Wolfg. Menzels beegnete ihm mit einer ausgesuchten Hochachtung.

Sein Realismus, dessen Auftakt die Novellen „Die Verlobung“, „Die Gemälde“ bilden, ließ es freilich auch an Verspottung des Religiösen, der Deutschtümelei, des musikalischen Enthusiasmus nicht fehlen. Stets ebenso sehr von den Fluten des Praktischen umbrandet wie vom Schauer des Geheimnisvollen umflüstert, erhielt er sich wandlungs- und aufnahmefähig bis ins Alter. Nicht willenlose Erkenntnis zog er jetzt aus der Anschauung, sondern zweckbewußte Beherrschung. In seiner Lebensanschauung des Hier und Heute leben die alten individualistischen Energien der Romantik neben den Früchten der materiell orientierten Wissenschaft und Sozialkultur. Aber er blickte ohne Widerspruch und Reue auf die weichere Bildung seiner Frühzeit zurück und wußte seine Bewegung stets in ästhetische Gebilde auszumünzen. Dem durchgeistigten Tüchtigkeits- und Persönlichkeitsideal im Innersten verwandt, beklagte er es doch, daß in den „Wanderjahren“ Goethes Genius das Eigentümliche der poetischen Anschauung verabschiedete und durch Mißachtung seiner göttlichen Jugendwerke sich selbst verleumde¹⁾. — Dem alten Tieck eignet, vor Jungdeutschland, ein bestimmtes Wahrheitsverlangen, das gewissen Vorzeichen der französischen Revolution im XVIII. Jahrhundert nicht unähnlich ist. Er biedert sich nun wieder der heimatlichen Welt des bürgerlichen Kleinlebens, der Werkstätten und Zünfte an. Von vernünftiger Ordnung im Staate denkt er hoch und zieht sie dem Übereifer der Reformen und allem patriotischen Überschwang entschieden vor. Alles in allem ein rüstiger Bauer der Literatur in einer Zeit schwungvollen Händlertums, der, fern von allen Angeboten und Anfechtungen des Liberalismus und der

¹⁾ Köpke II, 191.

Demokratie, in äußeren Ehren und in Bruderschaft mit allem Strebenden und Zukunftsgläubigen in das Zeitalter der sozialen Umwälzungen und der nachidealistischen Literaturbetriebsamkeit hineinlebt. Aber wie viel Romantik wohnt doch trotz Kritik und Vorbehalt dem Dichter des „Aufruhrs in den Cevennen“ und des „Dichterlebens“ inne! Zwischen den Renaissancekulissen der „Vittoria Accorombona“ blinkt in festlichem Freundeszirkel die funkelnde Beredsamkeit, man rezitiert und schwelgt in Fabeln. Ein unverständenes Mannweib befiehlt dem Gatten die Lösung der ehelichen Gemeinschaft und verantwortet sich vor dem Gerichtshof der Kardinäle voll der trotzigigen Überzeugung, die Moral auf ihrer Seite zu haben. Wie aus dem Munde einer Berliner Emanzipierten klingen die Worte Vittorias: „Und doch mag ich mein Wesen nicht willkürlich erziehn; ich muß erst das selbst in mir erleben, was eben jetzt der werthe Fremde ausgesprochen hat: es ist mir unmöglich, nachzusprechen, was ich nicht selbst einsehe, oder künstliche Wege zu suchen, um mein nächstes Gefühl gegen meine Natur mir zu erziehn. Auch bei Büchern und Gedichten habe ich es nie vermocht und ich will lieber für mich selbst irregehn, als nachfühlend und -sprechend mit einem andern Recht haben“...¹⁾

Der heiligen Ehrfurcht Novalis' vor der Sprache und ihren unerschöpflichen Geheimnissen begegnen wir bei Tieck und Brentano ebenso wie bei dem reinsten Lyriker der Epoche: Eichendorff. Brentano hatte seine Stimmung durch unmittelbare, rhythmische Darstellung des seelischen Schwingungszustandes wiedergegeben. Die Landschaft ist ein Teil der Seele, umgestaltet; Ton und Musik hatten gewissermaßen als Seelensubstanz an dem Hervorbringenden; Impressionen, die noch blind und unbewußt walten, warm, schmeichelnd, beseelt durch Mitteilung der eigenen Regung. — Auch Eichendorff wendet sich vorab an das Ganze der Natur, als Stimmungsrealität. Er kommt aus der Schule Tiecks und versteht wie dieser den Hauch über der Landschaft, das Formlose, Bewegliche, die Seele²⁾. Uhland und W. Müller lehren

¹⁾ Bong V, 55.

²⁾ Siehe J Nadler, „Eichendorffs Lyrik“, Prag 1908. Die geschlossene Kunstform des reifen Dichters wird hier charakterisiert: „Die Situation wird Landschaft, Panorama, wird in Beleuchtung gezeigt. Die Naturbeseelung

ihn Festigkeit. Er erhebt sich inmitten flüsternder Waldeinsamkeit und des christlichen Pankultus mondheiler Sommernächte zu naiver Formensicherheit und Klarheit gegenüber den Dingen. Er selbst lebt sich in seinen Gegenstand hinein und bannt dieses Erleben in Formen von objektiver Entfaltung und Bewegung.

Die Plastik, die bei Eichendorff im Umfassen der Gegenstände, in der Teilnahme an ihrem Dasein wurzelt, wird von den Priestern des absoluten Schönheitsideals auf dem Wege streng beherrschter Formfeilung gesucht. Was bei jenem individuell gewachsen ist, wird hier von vornherein dem Spiel der Harmoniegesetze unterworfen. Es ist die Reihe der Bildungsdichter: Von keiner Zeitgebundenheit bedrückt; schalten sie frei mit Stoffen aus aller Welt, gründlich und belesen; der Enthusiast des Versemachens Rückert; der tragische poeta laureatus Platen, von Jugend auf mit Leib und Seele der göttlichen Linie verklavt; der Kanzonenvirtuos Zedlitz, von Weltflucht und Entsagung zu frühem Pessimismus gereift. Die höchste Verfeinerung der äußeren Form ist von einem gewissen Unvermögen zur inneren begleitet: das Problem der Schönheit vermag wohl zum künstlerischen und menschlichen Schicksal, nicht aber zum großen schöpferischen Erlebnis zu werden. Auch die Liebe zu nacheifernder und entfaltender Selbstbildung verkümmert in einem Kulte, der ein gebieterisches „Alles oder nichts“ über den Eingang seines Tempels schreibt und nur zu häufig in der Reflexion Zuflucht sucht. — Wilhelm Müller, ebenfalls Meister der Form, haucht Jugendlichkeit in die beginnende Erstarrung. Er hat den ungesuchten Wanderton des Volksliedes und die Differenziertheit des Einfachen, ohne gewaltsame Simplizität oder gemachte Volkstümlichkeit. Die dumpfe Klangfülle der Glocken von Vineta hatte laut eigenem Zeugnis noch Heine im Ohr. — Waiblinger vollends malt auch das Land der klassischen Sehnsucht in solchen Farben. Die malerische Einfachheit Brentanos und die Steigbügelckeckheit des Burschenliedes ist ein wenig mit Byronischer und Tassonischer Zerrissenheit untermischt. Während ihn

stützt sich durchaus auf Einfühlung, der lyrische Rhythmus gewinnt an Mannigfaltigkeit. Aus dem ruhigen Auf- und Abwogen der Gefühle wird eine kunstvolle Bewegung nach vorwärts: Entfaltung und Entwicklung. Das Naturbild wird fast das einzige Darstellungsmittel der Stimmung* (229 f.).

Rom mit den Schauern des Grabes umfängt, lacht ihn Neapel mit der goldenen Fülle des Lebens an. Aus der Stadt der Pfaffen und Mönche zu den Plätzen der Schiffer und Lazzaroni! Nicht klassisch, sondern italisch ist die Stimmung dieser Kunst, die überall Liebe zu Land und Leuten jauchzt und nur aus jugendlich-heroischen Erinnerungen an die Staufenzeit von ernsterer Reflexion durchbebt wird. Sie führt über Kopisch und Rehfues zum Dichter der „Arrabiata“ und den Seinen und trägt auch dem späteren „Renaissancismus“¹⁾ wichtige Motive zu . . . Die weitere Verjüngung geschieht durch die Kunst Lenaus und Mörikes, der Droste und Heines. Hier findet das Ringen nach Gestalt zugleich mit der feinsten Vertiefung der Stimmung in einer lyrischen Kunstform Erfüllung, in der alles rastlos Wühlende und traumhaft Gebundene des romantischen Liedes zur plastischen Reinheit geläutert wird, ohne an seiner musikalischen Seele Einbuße zu leiden. Die breite Entwicklung allerdings vergrößerte alsbald die Darstellung zum beschreibenden Ausdruck der Stimmung, setzte seelische Elemente neben Naturbilder und sprach sich derart meistens in zwei Vorstellungsreihen aus, die sich wechselseitig anregen, bewegen, beleben sollten. Aber schon das Ausdrucksbedürfnis der fortschreitenden Psychologie mußte über diesen Stil hinausführen; je feiner die Impressionen wurden, desto stärker widersprachen sie der expressiven Abbildung. Neue Synthese, neue Unmittelbarkeit erstand zuerst im Werke C. F. Meyers. Durch das Erlebnis Michelangelos dem strengen, organischen Formgedanken zugeführt, gestaltet er den Parallelismus der Empfindungs- und Erfahrungskette zu unmittelbarer Durchdringung²⁾; er assimiliert die Natur dem Rhythmus der Seele und sieht die eigene Bewegung in das Spiel der lebendigen Kräfte hinein; so macht er seinen Gegenstand — unter Ausschaltung aller vergleichenden Bindungs- und Beziehungsmittel — unmittelbar zum Träger der Seelenregungen als solcher: Natur und Stimmung sind wieder Eines.

¹⁾ Die Bestimmung der Kategorie sowie der (um ihretwillen in Kauf genommene) Name nach F. F. Baumgarten, „Das Werk C. F. Meyers“, München 1917.

²⁾ Siehe W. Brecht, „C. F. Meyer und das Kunstwerk seiner Gedichtsammlung“, Wien 1918, 137 ff.

7. Kleist

Abseits von den Höhen Weimars und den Weiten romantischen Sinnens und Suchens stehen die Manen Heinrich von Kleists; der im Dämmer des heraufziehenden Tages dahinging, da Tausende von Fäusten die Waffen der Befreiung schmiedeten, da aus der Märchenwiege der Romantik eine Generation der Tatkraft und Lebensbeherrschung heranwuchs. Was er dem modernen Drama geschenkt, wird sich erst von einem späteren Standpunkte zur Gänze überblicken lassen. Hier gilt es vorab, ihn auf den klassischen Meridian zu visieren, ihn den Fehlperspektiven zu entreißen, die lange sein Leben und Schaffen vergällten.

Die seit Wilbrandt landläufige Ansicht, Kleist habe in einem großartigen Erstlingswerke die Geister Sophokles' und Shakespeares zu paaren sich vermessen, ist zuerst bei Wukadinowić auf Widerspruch gestoßen: Kleist habe antikische Darstellung angestrebt und diese nur unter dem Zwange seiner eigenen, unantikischen Individualität verfälscht ¹⁾.

Sicherlich hat Kleist, der — trotz den Grübeleien über Erkenntnisproblem und Willensfreiheit ²⁾ — naivste Dramatiker seines, des XIX. Jahrhunderts, eine einsinnige Entwicklung durchlaufen. Die Kunstform als solche bot ihm eigentlich kein Problem. Willensfreiheit und Schuld sind für ihn nicht vorhanden, seiner Natur entspricht ein charakteristisches Produzieren. Und doch hat Kleist mit der Antike gerungen. Sein verschlossenes Tatmenschen-tum weist uns auf innere Kriterien an, da jedes ausdrückliche Bekenntnis fehlt ³⁾. Seine stilisierten Gleichnisse und Zusammensetzungen, seine Synekdochen, Hyperbeln und Metonymien, das Fehlen der Akteinteilung in der „Penthesilea“ und wahrscheinlich auch im „Guiskard“, Volksszenen und Chor lassen freilich keinen Zweifel übrig. Pose und Requisit der Antike hat Kleist verschmäh: nirgends Prunkmonologe, Sentenzen Mythologik, ge-

¹⁾ „Kleist-Studien“, Stuttgart 1904, 108.

²⁾ Vgl. bes. W. Herzog, „H. v. Kleist“ München 1911. Eine Ideologische Einordnung versucht die Skizze von H. Hellmann, „H. v. Kleist“ Heidelberg 1912, eine neue Deutung der erkenntnistheoretischen Skrupel E. Cassirer, „H. v. Kleist und die Kantische Philosophie“, Berlin 1919.

³⁾ Kleists Name fehlt denn auch in der Zusammenstellung G. Billeter's, „Die Anschauungen vom Wesen des Griechentums“, Leipzig 1911.

glätteter Versbau. Er hatte den Homer und den Sophokles gelesen, ihre Sprache beherrschte er nur in bescheidenem Maße. Schon die allenthalben begegnenden grausamen Fehlbetonungen gehören unter die schmerzliche Feststellung, daß unseren Besten — Grillparzer ausgenommen — von Schiller und Kleist bis zum Dichter des „Bogens des Odysseus“ das herrliche Organ des Griechenvolkes fremd geblieben ist.

Wie aber konnte Kleist zu einem ihm so wesensfernen Kulturkreise in das Verhältnis wahlverwandter Nacheiferung treten? Wie konnte sich just an den Formen der klassischen Renaissance ein neues, modernes Dichtertum prüfen und festigen? Wir müssen zugeben, daß sich diese Entwicklung zum großen Teile trotz ihren Vorbildern vollzogen hat. Kleist hat die Antike theoretisch schwerlich viel besser verstanden als seine meisten Kritiker; er hätte sich ihrer wohl lieber im Sinne der „Götter Griechenlands“ oder von „Hermann und Dorothea“ ebenbürtig gezeigt und hat sich über den vermeintlichen Mißerfolg seines Mühens vorübergehend tief niedergeschlagen gefühlt. Und in der Tat: So gewiß Sophokles als gottbegeisterter Seher und Enthusiast organisch gestaltet hat, so gewiß läßt sich die Größe seines Werkes nur durch die Kategorie des Typischen und die Architektonik des Katastrophischen motivieren. Nur, daß dieses eigentümliche Kräftepiel zwar einen anschaulichen Erklärungsgrund für den verstehenden Betrachter, aber nur eine problematische Voraussetzung für den tätigen Nacheiferer darstellt.

Um Leidenschaften zu sehen, zog die Zeit das Wachfigurenkabinett Ifflands dem Seziersaale Kleists vor. Der klassizistische Gewissenszwang des geistigen Adels verschloß ihm die Bühne. Grund genug, auf das Harmonieideal des offiziellen Humanitätsgriechentums ein kritisches Auge zu werfen:

Die Sphäre der attischen Tragödie erscheint hier als ein heiliger Bezirk, in den kein Lärm der Straße dringt, wo Hierophanten und Schicksalspropheten umgehen, Priestermäntel und Prunkornate wallen, metaphysische Chorgesänge und Monologe ertönen. Gelehrtes Interesse und esoterisches Stilisierungsbedürfnis hatten in jedem Zuge die rituelle Formel und die ideale Kunstform aufgesucht und sich dem Lebendigen und Ewigen der Psychologie entfremdet. Noch heute ist allein die griechische

Sprache dunkler als wir gestehen wollen. Wie weit ein Wort Bild, Schema oder Abstraktion bedeutet, wird sich in vielen Einzelfällen nicht entscheiden lassen. Wohl aber darf kein Ohr sich dem verschließen, was aus dem geschäftigen Treiben Athens, aus Volksversammlung und Gerusia, von Stoa und Agora her in das Gehege der theatralischen Freskofiguren eindringt, gerade auch bei Aischylos und Sophokles. Der bald pathetisch rauschende, bald zärtlich flutende Jambus lag dem gebildeten Alltagsgebrauche des griechischen Sprechers näher denn irgend jemandem — wie aus dem ungewollten Numerus der erhaltenen Prosareden hervorgeht. Was sich dem Nachgeborenen als Verhältnisoptimum darbietet, ist vorerst ein natürliches, auf dem Boden der allen Zuschauern bekannten vaterländischen Historie erwachsenes Produkt. Erhabenstes und Gewöhnlichstes kommt aus dem Munde realer Personen, durchaus als Mittel gediegener Charakteristik: das vielsagend Fernblickende in den Reden des Tiresias, die jugendlich jähe, affektbewegte Sprache des jungen Ödipus, die resignierte Härte des koloneischen Schuldüberwinders. Welche Naturlaute in der haßbeflügelten Tatkraft Elektras, in der bebenden Todesfurcht der Homburgprinzessin Antigone, in der verlegenen Gesprächigkeit des Phylax! Nirgends begibt es sich, daß der Tief- und Edelsinn der Gedanken und Gesinnungen sittliche Rührung erweckt, aber zugleich alle Wahrhaftigkeit der Charaktere und Situationen ruiniert. Ludwig, der gerade in der „Elektra“ Shakespearesche Züge sammelt, nennt — allerdings von einer ziemlich kategoriellen Auffassung des Engländers aus — Shakespeare und Sophokles geradezu „Zwillingsbrüder“¹⁾, die sie sich nur nach Weite und Tiefe ihres Erfahrungskreises unterscheiden.

Auch die einzelnen Eigentümlichkeiten Kleistscher Diktion, Technik, Charakteristik, die wir am „Guiskard“, dem „Amphytrion“, der „Penthesilea“ beobachten, widersprechen der so erlebten Antike grundsätzlich nicht und entfalten sich im Weiteren in geradester Entwicklung ohne eingreifende Assimilations- oder Ausscheidungsvorgänge zu seinem modernen Stil. Im Kolorit ist er skrupellos: Nach Ritterart wird vor Troja zu Rosse gekämpft, durch Trompetensignal zum Kampfe gefordert. Die wüsten Einrichtungen des Amazonenstaates wird nicht nur Goethe zu den

¹⁾ Vgl. Hesse VI, 197.

Colombinen verwiesen haben. Neben stilisierten Vergleichen und Metaphern stehen grobdrahtige volkstümliche Wendungen. Wir befinden uns nicht in geschlossener idealischer Sphäre, sondern werden auf Schritt und Tritt von der frischen Luft des Täglichen gestrichen. An jeder Zeile des „Guiskard“ klebt der Lehm des Lagerlebens, alles Königliche zerschmilzt vor der trockenen Sachlichkeit des Derbkriegerischen. Aufgeregte Zwischenrufe und starke Kommata, häufig gerade am Zeilenanfang, zerschneiden den Rhythmus und zerstückeln den Vers. Alles ist voll hitzigster Gesticulation, von atemlosen Menschen hastig hervorgesprudelt. durch wiederholtes Jetzt! Hier! Nun! zu unmittelbarer Gegenwart gehoben. Fauchende Spannung in den Ausrufen der Zuschauenden beim ersten Zweikampf: „So naht sie ihm?“ „Naht ihm!“ „Naht ihm noch nicht!“ . . . Der wühlende Seelenkampf der Königin, in den stürmischen Fragen der Begleiterinnen gespiegelt: „Du willst?“ „Du säumst —?“ „Du willst —?“, bis diese das Unglaubliche entscheidet. Erschöpftes Abreißen, fahriges Emporschnellen, jähe Unterbrechungen, eilends hinzutretende neue Botschaften und Einwürfe, frisches Anlaufnehmen. Seit dem „Amphytryon“ fast gar keine Reflexionen, nur Sprichwörtliches im Dienste prägnanter Charakteristik. Der Dialog ist meist nicht durch den Faden eines Gedankenganges, auch nur durch das Thema der Auseinandersetzung bestimmt, sondern läuft von Einzelheit zu Einzelheit, durch momentanen Zweifel oder plötzliche Beobachtung fortgeleitet. Nur Vollblutcharaktere können ihren Wappenrock so weit von sich werfen und so unbekümmert um ihre dramatische Rolle sein. Die stets wachen Sinne dieser Menschen schweifen überallhin, äußere Wahrnehmungen dienen dreistester Umschaltung. Alle Gefühlsreaktionen werden summarisch gegeben, immer mit kürzestem Namen genannt, expressive nicht malend, eine bloße Anweisung für den Aufnehmenden oder überhaupt ohne Rücksicht auf Zuhörer oder Schauspieler geschrieben.

Die Fabel wird — anders als bei dem genialen Formbeherrscher Werner — durchwegs als etwas Sekundäres behandelt, wenn auch Konflikte und Verwicklungen ohne Lücke oder Gewaltamkeit gebändigt werden. Ausgiebige epische Elemente bleiben, wie allgemein im Drama des alles stützenden Charakters, immerhin zurück, im Ganzen wie im Einzelnen. Zur dra-

matischen Belebung berichtender Partien bedient sich da Kleist mit Vorliebe eines schematischen Scheindialogs mit epanaleptischen Repliken, dialogistischen Wiederholungsformen, sentenziösen Selbstbesinnungen, lebhaftem Innehalten, reflektierender Umkehr. In der Regel verzichtet er darauf, jede Person durch ihre eigene Sprechart, das Temperament ihres Dialogs zu veranschaulichen. Aber das ist bei ihm nicht nur vergeistigende Stillisierung, sondern auch impulsives Übergewicht der gleichmachenden Leidenschaft des Schöpfer-Ich. Eine verzehrende Leidenschaft beherrscht die Diktion, unterwirft sich alle Gesten und wirbelt alle Gestalten wie passiv bewegte Körper umher. Von freiem Willen keine Rede. Folgerecht tadelt der an Willensfreiheit und Eigenbestimmung glaubende Ludwig, „daß die Menschen leiden und handeln, sie wissen nicht warum und wozu“¹⁾.

Der Lorbeer des großen Manieristen ist dem Dichter der „Penthesilea“ vorneweg sicher. In virtuoser Weise versteht er es, szenische Bemerkungen, Drastik, Mimik, alle Arten von Gebärde im Dialog zum Ausdruck zu bringen, eine spezifische Fähigkeit Shakespeares. Gerade die hingewühlten Gesprächssetzen liefern hier lebendige Bilder und wichtige Regieangaben. Man imaginiere nur die zwei ironischen Fragezeichen im Gesichte des Odysseus („Was?“ „Er will —?“), als Achilles den Entschluß kundgibt, sich der Amazone zu unterwerfen. Der geborene, der naive Dramatiker erlebt die Situation in kompakter Körperlichkeit und bannt sie mit einfachsten Mitteln ins Bühnenbild, im Gegensatz z. B. zu dem theatralisch so vierschrötigen, gegen Aufführungsschwierigkeiten geflissentlich gleichgültigen psychologischen Meister Hebbel. Wo Judith oder Herodes in wilden Paroxysmen schwelgen, die, wenn sie der Schauspieler zum Maße seiner Mimik macht, notwendig ins Krasse und Verzerzte führen, ringt sich aus Kleists siedender Phantasie gerade jene klare und scheinbar eiswasserkalte Darstellung des Entsetzlichen los, die erst dem darstellenden Künstler die höchste Steigerung und Stillisierung des Tatbeständlichen überläßt, oft sogar mit einem Schuß überlegener Reflexion. Was solchem Schaffen zur Vollendung fehlt, ist etwas, was man mehr oder weniger bei allen Naturalisten, sehr augenfällig z. B. bei Gerhart Hauptmann, vermißt: Kleist ist als Gestalter des

¹⁾ Ebenda 202.

Wortes der großartigen Geschlossenheit seiner Emotionen, der bis zur Indifferenz, zur ideellen Ewigkeit gesteigerten inneren Form bei Weitem nicht ebenbürtig. Seinem Worte mangelt die wissende Intimität Jean Pauls, ihm mangelt aber auch die in Lust und Weh hinreißende Eindringlichkeit Shakespeares.

Wie er in allen Mitteilungen und Andeutungen, die sich auf die Fabel beziehen, mit hanebüchener Offenheit und Schärfe zuwege geht, verzichtet er auch auf alle mildernden, steigernden, spannenden Vorbereitungen. Er verabscheut alle Hilfsmittel räumlich-zeitlicher Verschlingung (Drastik), die über die Substanz seines rein Poetischen, will sagen über den Kern seiner Charaktere hinausreichen, und geht immer geraden Weges auf die Psychologie der Leidenschaft, auf die Bewegung als solche los.

Wie Kleist als Mensch andauernd unter dem qualvollen Druck reflektierender Selbstkontrolle litt, vermochte er — ein Vorläufer Claude Bernards und der „experimentellen“ Methode Zolas — die Kinder seiner Phantasie gleichsam exakt experimentellen Bedingungen zu unterwerfen und hierin eine unvergleichliche Kraft der Beobachtung zu entfalten, die stetig zum Aufbau neuer und zum Zerstören vorhandener Möglichkeiten trieb, immer energisch und tatmutig. Scheidet man den Dramatiker der Idee (Hebbel) von dem ursprünglich durch den Stoff angeregten (Ludwig), so stellt sich Kleist neben den letzteren, geht aber eben vermöge jener Fähigkeit kriminalistischer Kontrolle des naiven Phantasiegeborenen über ihn hinaus.

Der Nachfolge Schillers ist er in weitem Bogen ausgewichen. Keine höhere Macht eines Schicksals, keine äußere der Verhältnisse entlastet, aber auch keine Schuld peinigt Rupert und Sylvester in den „Schroffensteinern“, die die unausbleiblichen Folgen ihrer Anlage tragen. Von Anbeginn soll nichts versöhnt, nichts beschönigt, nichts aus dem Bewußtsein einer allgemeinen menschlichen Schwäche gemildert werden. Verbrechen und Strafe, Handeln und Leiden wickelt sich mit der Unerbittlichkeit des Lebens ab, wälzt sich brutal dahin wie die Pathologismen des „Käthchen“ oder der „Penthesilea“. Charakter ist Schicksal. Nie steckt die Schuld in einer äußeren Lage, nie richtet sich der Charakter nach den Anforderungen der Umstände, nie sind die Katastrophen „Justizmorde des Schicksals“ (Ludwig). Goethe, dem die läuternde

Wirkung des Tragischen überhaupt versagt war, vermochte natürlich auch dieser grausamen Realität nur peinliche Empfindungen abzugewinnen. Hebbel, in dessen „Maria Magdalena“ alle Recht haben, dessen Determinismus Vieles in solcher Tragik von vornherein kongenial finden mußte¹⁾, sagt wie mit Bezug auf Kleistsche Typen: „Seit die Schopenhauersche Philosophie etwas mehr in den Vordergrund tritt, kommt die Weisheit des dramatischen Dichters wieder zu Ehren, die das Ursprüngliche, Angeborene, ein für allemal mit dem Individuum selbst Gegebene zu allen Zeiten für die Hauptsache hielt und die Wunder des Pflöpfens und Okulierens nicht kannte . . . Shakespeare, der die ganze Welt und das ganze menschliche Geschlecht mit allen seinen Abstufungen und Verzweigungen umfaßt, hat nicht einen einzigen Charakter in seinen sämtlichen Stücken, bei dem die Pädagogik eine Rolle spielte“²⁾.

Kleist hatte die Energien des gährenden Aktivismus in den Fingerspitzen. Schon während der Pariser Guiskard-Pläne wird der handelnde Mensch dem bloß wissenden vorgezogen; in den sonnigen Tagen von Thun lastet die Aufgabe einer dreifachen Tat gleich einer unerlösten Schuld auf seiner Seele. Er ist unter der Herrschaft eines feindlichen Kunstideals, das ihm Glück und Erfolg entriß, unbeirrt und ohne Straucheln seine Bahn geschritten. Trotz allem Widerstreit gerade fortschreitend, erringt er seinen Stil, der nicht nur fertiges Hinwerfen, sondern auch strebendes Gestalten, ebenso kategorisches Wollen wie dämonisches Müssen ist. Sein Charakterdrama ist an sich noch keine problematische Kunstform, läßt aber den Konflikten des modernen Ethizismus Raum. So konnte auch Hebbel, der hier noch zu geringe „Notwendigkeit für die Welt“ fand, seine Überzeugung vom Katastrophischen der Welteinrichtung im Wesentlichen an die Gestalt des Kleistschen Dramas anknüpfen. Wo Grillparzer im aufreibenden Kampfe zwischen klassischer und charakteristischer Kunst in nervöses Tasten und Verzagen sank, wahrte sich Kleists polare Natur ein trotziges Geradeaus bis zum gewalttätigen Abschluß.

¹⁾ Einwände gegen die Annahme der Schuldlosigkeit und Willensfreiheit bei Hebbel erhebt E. Reich, „Schopenhauer als Philosoph der Tragödie“, Wien 1888.

²⁾ Hg. Werner 1, XII, 317.

VI. Kapitel

Die zwei letzten Stufen des Idealismus

1. Die Welt des Dogmas

Die romantische Oberwelt ist sowohl ein abgeschlossenes Entwicklungsprodukt als auch ein Übergangsbilde voll innerer Spannungen. In Gestalt verstiegener Astraldimension oder trivialer Gaukelbühne ist sie die Folgeerscheinung einer abgründigen Entzweiung, die den Poeten als genügsamen Traumhascher und Phantomverehrer aller Wirklichkeit entrückt; hier verfällt das Romantische notwendig in Manier und wirklichkeitsvergessenes Ästhetentum. Ganz anders drängen die urmächtigen Renaissance-triebe, die doch in jedes Romantikers Adern pochen, zu neuen, wesenhaften Anknüpfungen an die Wirklichkeit, zu neuen Idealitätswerten. Nirgends in der deutschen Literatur dieses Zeitalters, der größten Synthese des universaltheoretischen und des musischen Menschen, ist das Ästhetische eine kulturelle Einzelprovinz. Hier harmonisches Band, dort umfassende Beseelung. Die von bloßer Phantasie getragene Illusion erdichteter Vorgänge wird immer wieder durchbrochen. Man strebt nach Geistigkeit schlechthin, nach Bildung des ganzen Menschen, auch seinem Wollen und Handeln nach. Es ist ausgeführt worden, wie solches Streben über die Grenzen der Kunst hinausführen mußte. Es bleibe dahingestellt, wie weit hierin die Prägung einer zwar unendlich erlebnisreichen und weltanschauungstiefen, doch nur in ganz bedingter Weise ausdrucksbegabten Epoche abzulesen ist . . . Die synthetische Energie zeitigt nunmehr eine Reihe neuer Durchdringungsformen, in denen der von uns verfolgte Weg einen Gipfel erklimmt.

Goethe hatte seine Ideen als etwas Unmittelbares erlebt; Kantischer Einfluß bewog ihn später, sie gegen die Erfahrung

strenge abzugrenzen. Bei Schiller wird Erfahrung und Idee harmonisch im Symbol vereinigt, im Reiche ästhetischer Doppelbestimmung, scheinbar, wie die zwei Bilder im Stereoskop. In der Identitätsphilosophie handelt es sich nicht mehr um eine illusionäre Ineinsbildung durch unser tätiges Gestalten, sondern um die uns aufleuchtende Offenbarung, daß den zweierlei Erscheinungsformen das nämliche Objekt zugrunde liegt. Die Ideen, unmittelbare Äußerungen des gemeinsamen Allorganismus, sind hier Wesenheiten, psychische Inhalte; von Herder bis Schelling wird diese Auffassung immer schärfer ausgeprägt. In der Klassik erworbenes Zwischenreich, nun ursprüngliche Indifferenz und Identität. Dort wird die Einheit erkämpft und errungen, hier erlebt und empfangen. Die Harmonie ist dort formal, hier substanziell gegründet. Dort bleibt vorwiegend das Plotinische Formproblem, hier das Platonische Wirklichkeitsproblem das Zentrum der Gedankenarbeit.

Der Idealismus vervollkommnet sich nun in Gebilden, die als „klassisch-romantisch“ zu kennzeichnen sind. Der romantische Allorganismus und Spiritualismus ist aufs Tiefste von den synthetischen Energien des klassischen Menschen durchwirkt. Für Solger ist die Idee der Vereinigungspunkt von Allgemeinem und Besonderem, für Hegel die Einheit des Begriffs mit der Realität. Das Idealitätsproblem bleibt die Basis aller Spekulation. Und die alldogmatischste, panlogistische Systematik ist durch und durch ästhetische Systematik. Sie hat die eherne Formstraffheit des Klassischen und die organische Bewegtheit des Romantischen. Erfahrung und Idee streiten nicht um eine einseitige Vorherrschaft im Weltbild, sondern nur um die Rolle der synthetischen Funktion, der Vermittlung zwischen Allgemeinem und Besonderem. Denn von diesem Punkte ist die Welt aus den Angeln zu heben . . . Bevor wir nun den inneren Abschluß der Epoche würdigen, beschäftigen wir uns mit einer unumgänglichen materialen Voraussetzung, die nun aufs Wirksamste in den theoretischen Horizont der Entwicklung eintritt: dem Religiösen.

Was die ästhetische Stoßkraft der Frühromantik nicht vollendet hatte: die Verkettung der geistigen Tätigkeitsfelder zu einem homogenen Bildungsreiche, wird nun mit neuer Zuversicht gefördert. Gegenstand aller Philosophie, wie überhaupt Inhalt aller

menschlichen Lebensführung ist die göttliche Offenbarung. Die ganze Natur ist Fleischwerdung des göttlichen Wirkens, dessen schöpferische Gedanken eben die Naturgesetze darstellen. Kunst ist die Offenbarung Gottes in der wesentlichen Gestalt der Dinge. Alle Erkenntnis ist Gotterkenntnis. Nirgends ein spontanes Erzeugen, vielmehr ein Inerscheintreten der obersten Kraft... Was Plotinische Allästhetik gesät, erntet Platonische Allvergeistigung: In Hegel, dem tiefsten Metaphysiker seit Platon, findet der Idealismus zum Urbild seiner Einheit zurück. —

Die Konversionen Fr. Schlegels, Werners, Adam Müllers und der vielen anderen bedeuten den Umschwung einer höchstentwickelten ästhetischen Gedankenwelt in eine religiös-dogmatische Sphäre. Aber diese Wendung ist keineswegs ein Schritt in noch erdenfernere Zonen, eine Einkehr zu asketischer Einsiedelei. Das gerade Gegenteil: Die reine Geistigkeit wird streitbar und ehrgeizig, besinnt sich auf ihre positivistischen und aktivistischen Bedürfnisse. Es handelt sich zunächst nicht einmal um Versuche, ein religiöses Kulturprogramm zu verwirklichen. Die ideellen Neuerungen sind überhaupt nicht umwälzend, denn die systematische Struktur der früheren Spekulationen bleibt im Wesen unangetastet. Unverkennbar ist freilich einige Verknöcherung und Erschlaffung, was die Ausdrucksfähigkeit und Gestaltungskunst betrifft. — Eine einheitliche Charakteristik der Bekehrungen ist undenkbar. Züge wirklicher Konvertitenbilder hat Ricarda Huch in der Schilderung der Ausbreitungs- und Verfallszeit kenntnisreich und mit feinen Abtönungen festgehalten¹⁾. Unsere Darstellung konzentriert sich vorab auf Friedrich Schlegel als den Träger der wichtigsten Zusammenhänge und dann auf jene Elemente, die auf die Ausgestaltung der neuen, klassisch-romantischen Allästhetik von maßgebendstem Einfluß sind.

Macchiavellis Machtpolitik, der Florentinische Ruhmeskultus, Lorenzo Vallas Epikuräertum waren als solche erlebt gewesen: sublimierte Äußerungen eines Allgemeinzustandes von frischer Lokal- und Zeitfarbe. Die Romantiker malen solche Ideale mit den Farben der Sehnsucht. Fr. Schlegel, Fanatiker des Bewußten, ringt um die Palme der Einfalt und Intuition. Intellektuelle Übermacht

¹⁾ Von den einschlägigen Stellen des 1. Bandes vermag ich Gleiches nicht zu behaupten.

bändig sein zum Genusse drängendes Temperament in die Frone der Askese. Er ist platonisch, um das Werden, Wogen, Wechseln seiner Leidenschaften und Instinkte beobachten, bewußt machen zu können, sie zu Erkenntnissen zu schmieden und in den Dienst seiner Philosophie und Kunstlehre zu zwingen. Als diese Spannung gelockert war, triumphierten die äußeren Sinne und das Dogma. Romantismus ist eine spezifische Haltung junger, in heißem Selbststreit befangener Menschen. Die lodernde Innigkeit solches Erlebens und bewußten Betrachtens ist unmöglich ohne jene biologischen und psychologischen Hemmungen, die die Affekte von Wallungen und Regungen zu Gedanken von Möglichkeiten und Notwendigkeiten stauen. Mit Positivismus verträgt sich das nicht. Romantische Moral, romantische Naivität, romantische Sinnlichkeit: alles bleibt nur echt und wirksam, solange es Ziel sehnsüchtigen Strebens, sentimentalisches Postulat ist. Durch die Verwirklichung und Erfüllung im Leben wird das Problem nicht so sehr gelöst als hinausgeschoben. Zu jedem Komparativ gehört ein neuer. Jeder Gedanke ist Stoff zu einem höheren, jede Erfüllung ein Sprungbrett zu neuem Wagnis. Halt machen hieße da zum Augenblicke sagen: Verweile doch, du bist so schön! Für den Romantiker der Athenäumzeit gibt es das Wort Glück überhaupt nicht. So wenig er als Künstler das heitere Ausruhen in seinem Werke kennt, so wenig fesselt ihn als Denker ein Ergebnis, das mehr wäre als Anregung zu einem weiteren, dem Absoluten näheren. Dabei stellt dieses Absolute nicht so sehr eine allgemeine höchste Wahrheit dar als vielmehr einen konstruierten Brennpunkt, in welchem alle aphoristischen Strahlen schließlich zusammentreffen. Den jungen Fr. Schlegel leitet kein Gott, ihn bindet weder Vaterland noch Heimat, weder ein Weib noch eines Dienstes tägliche Bewahrung. Stets bleibt er stark genug, die Glücksgefühle nicht durch eiferndes Verneinen zu bekämpfen, sie vielmehr immer wieder auszukosten und dann fortzulegen, sie immer wieder als ein Als ob zu besiegen. Auch das ist ein künstlerisches Ethos! Dieser Mann hatte das Zeug nicht zum philosophischen Impressionisten, sondern zum Asketen, nicht zum eitlen Selbstling, sondern zum Soldaten des neuen Geistes. Aber er verliebte sich immer in die Mittel ohne Zweck und verkam über allen Entdeckerlaunen in der Furcht vor dem Zuendedenken.

Der ältere Schlegel hegt nun den äußeren und inneren Drang nach Wurzelung in heimatlicher Erde. Die Not des Vaterlands entzündet ihn. Er wählt eine Gefährtin und zimmert an einem Beruf. In materieller Hinsicht nimmt er das nicht übermäßig ernst. Aber die Atmosphäre eines geistigen Hausfriedens lockt ihn an. Er sucht den Ruhepunkt, den es im progressiven System nicht gegeben hatte. Wo theoretische Geistigkeit nimmer Erlösung bieten kann, nur neue Schuld und neue Rätsel türmt, da schafft das Religiöse neue Glücksmöglichkeiten — ohne das Streben zu befeuern, ohne es grundsätzlich zu unterdrücken. Ein schlechthin Einschläferndes ist es auch in theoretischer Bedeutung durchaus nicht. Wenn Glauben und Wissen verknüpft werden sollen, geschieht es zum überwiegenden Teil auf Unkosten der seelischen Unmittelbarkeit des Glaubens; vorab das religiöse Gefühl, das Schleiermacher — immer noch der frömmere — der Wissenschaft neutral gegenübergestellt hatte, erleidet hier an seinem Wesen Einbuße; das Wissen wird bloß im Besonderen etwas lässiger verwaltet und im Allgemeinen auf ein neues Zentrum bezogen, das dem Praktischen weit näher liegt als das frühere Zentrum des Allorganismus.

In jenen Bekehrungen handelt es sich also nicht eigentlich um ein Damaskus, ein plötzliches Furchtsam- oder Reuigwerden, einen jähen Bruch mit der geraden Entwicklung. Sie bestärken die Hingabe an ein sinnelockendes, immer noch individuell erfaßtes, zur Selbstklarheit der heiteren Kontemplation leitendes Dogma. Mehr schwärmerische Gefühlsekstase bei Werner, Erkenntnisgewißheit und Vermittlung zwischen Glauben und Wissen bei Fr. Schlegel. Hier entdeckt dieser alsbald den Geist eines befreienden Pragmatismus, den ihm Leben und Kunst so beharrlich verweigert hatten. Er verbohrt sich nicht in Ressentiments und Gewissenskrupel; der Machtwille der Hierarchie erfüllt ihn, trägt ihn zu Ehren und Einfluß empor und schärft sich in den Händen des Unerschrockenen zur Kulturwaffe. Nun eröffnen sich Möglichkeiten einer Auswertung der praktischen Tüchtigkeit und des Tatchristentums; dem ästhetischen Subjektivismus und seinen solipsistischen Anwandlungen war dies von vornherein versagt gewesen. Die Verantwortlichkeit in geistigen Dingen wird rege und empfindlich. Wie bei Jacobi und Schleiermacher, wie in de

nun tief im Idealismus versponnenen Freimaurerei ist die Tugend ein Tun, die Sittlichkeit ein Bereitsein. Nach Handlungen, nicht nach Programmen und Versprechungen wird jetzt geurteilt. Die wesenhafte Seelenregung erhält einen bestimmten moralischen Charakter, der sie vor der rein ästhetischen auszeichnet. — Schönheit und Intuitionswissenschaft werden von Kultus und Religion beerbt. Die heilige Natureinfalt war kein Sein gewesen, sondern ein mit krampfem Schwung errungener Spannungszustand; die Gebäude des Absoluten, mehr vom Enthusiasmus getürmt als von der Kritik fundiert, entwickeln sich in weitem Maße aus Umschreibungen, Deutungen, Umdichtungen der unmittelbarsten Erlebnisse. Und überall überschreitet der universalistische Sinn die Gesetzlichkeit der ästhetischen Konstruktion; handelt es sich doch durchwegs um Männer von den vielseitigsten Fähigkeiten und Interessen. Das Dogma gibt nunmehr dem jugendlich Bewegten harte Form und fixiert Mythisches zum verbindlichen Symbol. Was es darüber hinaus im besonderen Falle als individuelles Erlebnis bedeutet, kann nur durch eine die volle Breite der politisch-ökonomisch-persönlichen Interessen jedes Einzelnen überschauende Untersuchung aufgeschlossen werden.

Fr. Schlegel hatte samt Gattin am 16. April 1808 im Dom zu Köln die Taufe empfangen und wenige Tage später die Reise über Dresden nach Wien angetreten. Der Herd der reaktionären Staatskunst war auch eine Pflegestätte hierarchischer Wissenschaft, wie sie ja von den süddeutschen Hochburgen aus von einer streitbaren Gelehrtenzunft gehütet wurde. Die Kantische Philosophie, die doch ehemalige Kuttenträger zu ihren angesehensten Vertretern zählte, war an den Marken der katholischen Länder teils feindlich abgewehrt, teils einem halb dogmatischen, halb popularphilosophischen Synkretismus überantwortet worden. In München freilich kämpfte Jacobi, der seit 1807 der Akademie der Wissenschaften präsiidierte, gegen Aufklärung und Orthodoxie zugleich. In Würzburg dozierte Paulus seinen rationalistisch-doktrinären Liberalismus; bissige Kontroversen entfesselte hier schon seit Längerem die heiß umstrittene Persönlichkeit und Lehre Schellings: Zuerst empörte sich der orthodoxe, dann der aufgeklärte Katholizismus. Die Münchener „Oberdeutsche allgemeine Zeitung“ (Leo Berg) begann ihr Hetzen, angeleitet vom Würz-

burger Kirchenhistoriker Franz Berg, dem Jacobiner Köppen, den Weiller und Salat, ferner dem Chor der akademischen Dogmatiker: Ancillon und Jäsche, Weiß und Oberthür. Die um Lorenz Hübners Literaturzeitung gescharten Salzburger Romantikfeinde und Hasser Jean Pauls stimmten ein. Seit Schellings theosophischem Salto hielten sich auch Männer ursprünglich verwandter Bekenntnisse, so der Identitätsphilosoph und im Übrigen exakte J. J. Wagner, ein Feind aller romantischen „Schlegel, Tieck und Consorten“, zu dem Lager der Gegner. Stets stellte sich jedem Eindringling, allem inneren Parteihader zum Trotz, eine geschlossene Phalanx entgegen.

Vielfach beschäftigten sich auch die späromantischen Journale mit dem Streite zwischen Romantik und Aktivität, katholischer Mystik und protestantischer Kritik. Die „Musen“ brachten Aufsätze im Sinne Schleiermachers und des aufgeklärten Katholizismus. Hier schrieb Rühls seine historische Polemik und der Berliner Pietist Franz Horn seine „Erinnerung an Ph. J. Spener“. Neben Uhland traten die Brüder Stolberg auf. Viele bemühten sich um systematische Vermittlung zwischen katholischen und protestantischen Ideen. Ignaz Feßler, der josefinische Mönch und vielverlästerte Abtrünnige, Schelling und Schleiermacher aufs Stärkste verpflichtet, Verfasser historischer Papierdramen und tief sinniger mystischer Romane, reiste als erfolgreicher Apostel eines überkonfessionellen Gottesglaubens umher. — Die ästhetischen Leistungen dieser Publizistik, deren kritische Hauptmasse in fabrikmäßigen Anzeigen, Inhaltsangaben, Regienotizen besteht, stehen im Zeichen des Abstieges und der Abstumpfung. Der Romanismus wird von Durchschnittsmenschen zu gezierter Topik versimpelt, der Individualismus in spießbürgerlicher Schöngestelei, die Universalpoesie in tausend Liebhabereien verludert. Eine schwatzhafte Memoirengeschäftigkeit, jeder Ehrlichkeit und Ehrfurcht bar, schraubt das Große in Fraubasenhorizonte und leiht dem Gemeinen die dreiste Wichtigkeit gesellschaftlichen Interesses.

Auch Fr. Schlegels halb oder ganz anonyme Rezensionen im „Österreichischen Beobachter“ wissen nichts mehr von Poesie der Poesie. Ein vom öffentlichen Leben beanspruchter Grandseigneur sieht da mit Gönnermiene auf das literarische Straßenbild herab, äußert höfliches Wohlwollen und ermuntert die Braven und Tüchtigen mit freigebigem Beifall. Weit belangvoller ist seine

übrige Tätigkeit. In dem Leitaufsatz seiner „Concordia“ faßt er endgültig auf dem Boden des Erziehlichen, Positivistischen festen Fuß, dem er seit der „Europa“ zugesteuert war.

Er zeigt sich hier von vornherein entschlossen, der Forderung des Tages maßvoll zu gehorchen. Antiliberaler Beschwichtigungshofrat und allen Revolutionen, denen von unten und denen von oben, ängstlich abgeneigt, lauscht er angestrengt den Bedürfnissen des Zeitgeistes, deren Erfüllung er in erster Linie der natürlichen Entfaltung anvertraut wissen möchte. Als Maxime empfiehlt er die „organische“; „organischer Verstand“ tue not. Die großzügige Burkesche Doktrin erscheint hier in Gestalt einer rechtschaffenen vormärzlichen Halbheit, etwas nach Gentz und etwas nach Haller, als „der Grundsatz der beständigen Anschließung an das historisch Gegebene und Begründete, und der lebendigen Entwicklung alles Neuen, was etwa not ist, aus diesem, besonders aber die Achtung vor allem Positiven“¹⁾. Der Geist der Gegenwart heische dieses „lebendig Positive“, das „innerlich und äußerlich Feste, das dauernd Gewisse, das wirksam Reelle“. Hier liege das nötige Gegengewicht gegen das Prinzip des Unbedingten, der kategorischen Satzung; denn dieses wirke überall aufrührend und zerstörend²⁾. Der wahre Positivismus ist eben relativistisch und verneint absolute Wahrheiten und Werte.

Friedrichs Dilettantismus steht hier sowohl gegen die Liberalen wie gegen die „Ultras“. Ein richtiger Intellektueller, haßt er gleich Immermann oder den Jüngern Schleiermachers alles Parteiwesen. Er beklagt auch die merkantilen und politischen Interessen des Gelehrtenstandes und wünscht eine exklusive Körperschaft wie Leibniz und Klopstock oder, in ganz bizarren Entwürfen, Arnim oder J. J. Wagner. Der religiöse Universalismus eines Malebranche, eines Hamann, eines Jacobi, der alle Dinge in Gott sieht, bemächtigt sich bei ihm der politischen

¹⁾ „Concordia“, I.—VI. Heft, Wien 1823, 168 f.

²⁾ Vgl. ebenda 49 ff., z. B. 51: „Alles was absolut ist, wirkt seiner Natur nach anorganisch, die Elemente entbindend und zerstörend. Und insofern darf man wohl sagen, das Absolute ist der eigentliche Feind des Menschengeschlechts, wie überhaupt in allen Zeiten, so auch insbesondere in der jetzigen; und hier trifft das revolutionäre Streben und die ihm entgegengesetzte Ultragesinnung in diesem einen gemeinsamen Zerstörungsprinzip, obwohl wider Willen in verstärkender Zentralwirkung völlig zusammen.“

Doktrin. Die große, universale Idee ist die Seele jedes Gemeinwesens. Nur durch sie leben Militärgewalt und Repräsentation, die als solche leere Formeln wären. Unter Entlehnung von Gedanken Burkes und Maistres konstruiert er den christlich-monarchischen Staat, das Abbild der göttlichen Einheit, der sich auf die positiven Organisationsformen Kirche und Schule, die Symbole jenes Unbegrenzten, zu stützen hat.

In solchem Stil hält er auch schließlich seine Vorlesungen über die Philosophie des Lebens und der Geschichte. Was diesen Vorlesungen mangelt, ist nicht reiches Wissen und vielfältige Einsicht, sondern gerade die energische Einseitigkeit, die intensive Gestaltungskraft und -freude, die Wucht erlebter Gesichtspunkte. Ungereimt, hier nach Tendenzen zu fahnden! Eine gewisse Kurzatmigkeit und Bequemlichkeit stumpft seine analytische Energie zu der Herderschen Allgemeinheit einer Betrachtung der Gesamtmenschheit ab, in verschwimmendem Wechsel von exemplarischen Einzelheiten, gesetzmäßigen Andeutungen, gläubigen Rufzeichen. Der einst den Gedanken in tausend Reflexen und Konsequenzen verfolgt, sich in sein Objekt verbissen und ihm die Gesamtheit seiner gedanklichen Funktionen abgewühlt hatte, wird zum abstrakten Universalisten, der das „innere geistige Leben“ in einer Wissenschaft des ganzen Menschen und umfassenden Gottesphilosophie reproduzieren möchte: Das Ganze erklärt das Einzelne; es liegt unserer Erkenntnis näher als seine Attribute. In solcher Geschichtsauffassung ist nicht mehr das kühne Lieben und Hassen der Erstlingschriften, sondern zwar tiefe Erudition und Vielheit der Standpunkte, dabei aber ein alles verzeihender, vermischender Relativismus, der sich in jedes hineinfindet und überall einen Sinn hinzulegen weiß. Geschichte haben wir demütig anzunehmen und nicht vermessen diktieren zu wollen! Begreiflich, daß hier weder der Spürsinn sonderlich befeuert noch der Ideenhorizont wesentlich geweitet wird. Dahin mußte es ohne die Beharrungsformen und Beherrschungsfiktionen der Hegelschen Teleologie kommen!

Gott steht am Anfang und am Ende aller Entwicklung, einerseits als Urgrund alles Besonderen, andererseits als Erlösung aus sinnlicher Beschränktheit. Seine Erkenntnis ist nicht Begreifen, sondern Anschauen, ein Durch- und Zusammenschauen im Sinne eines „kindlichen demütigen Wissens“ und Offenbarungsglaubens.

Schlegel dehnt diese Offenbarung über Gewissen und Religion, Natur und Weltgeschichte aus und vereinigt so — wie Novalis — alle geisteswissenschaftlichen Disziplinen als gemeinsames Reich solches inneren Sinnes, als welchem sowohl eine phänomenologische als auch eine metaphysische Funktion übertragen wird. So läßt sich dieser Unendlichkeitssinn nicht nur der Phantasie bei Novalis und Solger, sondern auch dem neuen, von Hegel vollendeten Vernunftbegriffe an die Seite stellen: eine Ideenanschauung, beziehungsweise Sichtbarmachung, unbegreiflich und unbeweislich wie die menschliche Seele. Nur positives Wissen und „inneres Erkennen“¹⁾ entziffert die „Hieroglyphensprache der Natur“; (dieses Lieblingswort G. H. Schuberts — bei Novalis: Chiffrensprache — kehrt nun auch bei Schlegel immer wieder). Aber der Gewißheitsgrund darf nicht im eigenen Ich und Selbst gesucht werden, wie bei Fichte. Glaube ist Bejahung der Welt außer uns, und indem wir diese lieben, sind wir selbst. Was als Begriff Negation (z. B. Unendlichkeit), als Empfinden Subjektivität ist (Seligkeit), wird durch den Glauben zur Wirklichkeit. Nicht was wir glauben, sondern daß wir glauben, macht das Leben wertvoll. Die Ideen sind „eben die selbst lebendigen Gedanken des höheren Lebens, zum Unterschiede von den bloßen Tatsachen des subjektiven Bewußtseins im Gebiete der Reflexion, und von allen bloß willkürlichen Denkformeln der leeren Abstraktion“²⁾. Die erste Ahnung dieses in seiner Art wieder naiven Zustandes hat uns schon in der frühesten Fühlungnahme des romantischen Geistes mit dem Kantianismus emporgeleuchtet. Schon dort hat sich die nie gänzlich verbrückte Kluft zwischen „Transzendentalphilosophie“ und „objektivem Idealismus“ aufgetan. In reiner systematischer Antithese hat sich der Typengegensatz bis jetzt noch nicht begriffen. Immer neue Bande zwischen Weltgesetzen und Bewußtseinsstatsachen werden aufgesucht. Die Ergebnisse fallen allgemein unter die oben gegebene Charakteristik des Klassisch-Romantischen: So eifrig man aus der Bedingtheit des Phänomenologischen ins Absolute hinausstrebt, die psychologische Bedeutsamkeit des Glaubens bleibt — ganz anders als bei

¹⁾ Zu diesem „Wissen der höheren Potenz“ vgl. „Philosophie des Lebens“, Wien 1828, 272ff.

²⁾ Ebenda 354.

Hegel — nirgends außer Betracht; sie wird vielmehr zu wichtigen Bestimmungen genutzt:

Fr. Schlegel fordert einen tätigen Glauben, eine Tugend als gutes Tun und edle Gesinnung. Denn der Wille ist der eigentlich göttliche Sinn im Menschen! Die intellektuelle Anschauung befriedigt ihn nicht, da die göttliche Idee ihren Wert erst im Einfluß auf das reale Leben beweise. So wird das Göttliche in der „theokratischen Wissenschaft“ auch die Basis einer positivistischen Werttheorie. Ihr Dogma bietet eine Instanz zur Beantwortung der Frage, warum Wirkliches und Erlebtes wertvoller sei als Eingebildetes und Erträumtes. Dem Ästheten ist der Bettler, der zwölf Stunden des Tages ein König zu sein halluziniert, ebenbürtig dem Könige, der sich den halben Tag als Bettler träumt. Der psychologische Monismus gewährt keine Unterscheidungsregel. Erst die Glaubensphilosophie der Spätromantik ruft wieder nach Substanz in der Empirie, nach Verantwortung in der Metaphysik. Die erfüllende, überformale Bedeutung des Glaubens wird stets zuerst hervorgehoben. Solgers Gespräch „Der Traum“ führt aus, daß wir ohne Gott nie etwas wären, uns alles bloß einbildeten, da wir nur in Verhältnissen und Beziehungen und nie im Wesen lebten. Und hier wird die Annäherung an den Realismus Hamanns, unseres ersten Idealisten, in jeder Hinsicht offenbar. Wahrer Universalismus, letzter Zusammenhang aller Dinge ist nur da, wo ihr Ursprung in Gott erkannt wird. So gewinnt auch unser Bewußtsein welterschöpferische Kraft. Wir sind Natur, wir bringen Natur hervor. Wir sind wirkende Weltseele in besonderer Gestalt . . . Ein autonom-formales Gesetz vom Schlage des kategorischen Imperativs konnte bei den inhaltsbegierigen Gefühls- und Phantasiemenschen kein Gehör finden. Die Beziehung auf das eine, göttliche Sein liefert nun in der Tat den Maßstab, der inhaltliche Bestimmtheit und weitestes Geltungsgebiet in höchstmöglichem Grad vereinigt. Auch die Wissenschaft, dem einen göttlichen Seinsgrund geweiht, nimmt hier strenge Pflichten auf sich. Ihr Amt ist Darstellen und Gestalten, nicht Ableiten und Ausrechnen. Objektivität ist höchstes Verantwortungsbewußtsein, ist Altruismus. So sprechen Werner, Grillparzer, Grabbe, Lenau den Bankrott des Idealismus aus, übereinstimmend in der Polemik gegen den überheblichen Subjektivismus seiner Spekulationen.

Auch Fr. Schlegel, dem einst das Komplizierteste das Liebste gewesen, gelangt zur Einsicht, daß das Wahre meist im Einfachen, Nächsten liege. Und wir sehen den paradoxen Revolverphilologen von ehemals in sorgfältigem Wägen und allseitigem Prüfen der Ehre Gottes dienen, den Autor der „Lucinde“ um das gute Gewissen des Gerechten sich mühen. Friedfertig und nachgiebig gegen die Welt, verträgt sich der Geläuterte nun auch mit sich selbst und sieht dem Aufspringen der Tore, an denen er so ungestüm gerüttelt, besonnen und gelassen entgegen.

2. Klassisch-romantische Allästhetik

Das Wirken Schellings führte nicht nur zu der konstruktiven Vollendung des Identitätsgedankens und der Entwicklungs-idee bei Hegel empor, sondern übte auch, im Verein mit den swedenborgisierenden, mesmerisierenden Spiritualitätslehren G. H. Schuberts, breitesten Einfluß auf die zeitgenössische Psychologie; die wurde nun dank der — durch mystische und Paracelsische Gedanken aufgefrischten — Analogie zwischen Mikro- und Makrokosmos zur vorzüglichsten Erkenntniswissenschaft. Eschenmayer machte sie geradezu zum Schlüssel alles positiven Forschens, man verschaffte ihr eine Volkstümlichkeit, wie sie nur die Popularphilosophie des XVIII. Jahrhunderts besessen hatte. In der Tat bot die Naturphilosophie fruchtbare Ansätze zu einer Reform der reichlich scholastischen Seelenlehre der Kantära. Sie wies beständig zur Erforschung der physiologischen Begleitvorgänge an. Dynamismus und Entwicklungstheorie waren einer biologischen Bewußtseinslehre günstig. Aber eine enthusiastische Phantastik überließ das empirische Vermächtnis dem redlichen Fleiße der Herbart, Beneke, Fries, die der Spekulation eine streng mathematische Methode entgegensetzten . . . Eine neue und vorherrschende Macht bilden nun jene Beziehungen und Analogien, die durch die theosophische Wendung Schellings teils unmittelbar angeregt, teils philosophischer Kritik unterzogen wurden. Die romantische Weltanschauung, die sich stets an ein Unendliches als Ursprung aller Erscheinungen, an ein Absolutes als Vereinigungspunkt der Natur- und Geisterstaffel hängt, verbindet praktischen Subjektivismus mit einer Metaphysik von unbeschränktem

Realismus. Selbstvergessene Adoration verehrt jetzt in tausend heiteren Formen des Geistes ihr eines, großes Idol, das desto starrer wird, je reicher die Erfahrungsgebiete sind, die sich ihm unterordnen. Selbst Staatslehrer und Historiker rücken die religiöse Kontemplation des Universums in das Zentrum aller Wissenschaft. Ast macht sie zum Grundstein seiner Ästhetik, die ungefähr die durchschnittliche Tradition der Epoche verkörpert: Kunst und Philosophie haben eine gemeinsame Wurzel, das Absolute; in der Vereinigung mit Gott liegt das wahre Wesen jedes Dinges. Poesie ist die Kunst der „freitätigen Absolutheit des Geistes“¹⁾. In der Phantasie als der absoluten Anschauung durchdringen sich Realität und Ideal. Im Übrigen die typischen Schulmeinungen der Identitätsphilosophie; das „Hohle“ und „Aufgeblasene“ ihres Formalismus rügt Solger in seinen „Vorlesungen“²⁾.

Die Romantik widmet sich nun vollends reinster Darstellung der Idee. Auf dem Sockel von Spiritualismus und Dogmatik wird der Konstruktionsbau einer unbedingt metaphysischen Kunstlehre aufgeführt. Solger deduziert allgemein, verwertet aber esoterisch, d. h. in religiöser Prägung. Von strafferer logischer Disziplin als die Schellingianer, ist er vorsätzlich weder Techniker noch Kritiker, sondern philosophischer Theoretiker. Auch seine Hauptfrage ist das Grundproblem aller idealistischen Ästhetik, der Lebensnerv der gesamten Renaissanceliteratur: Erfahrung und Idee; ein Problem, das nach dem Lebensende Hegels nicht als überwundene Schwierigkeit oder überholter Standpunkt abtrat, sondern, nachdem es in großartiger Fiktion gleichnismäßig gelöst war, in den Wehen eines in ästhetischem Bezüge nüchterneren, skeptischeren Zeitalters eines gewaltsamen Todes starb. Solgers Verhältnis zu Hegel gleicht dem Shaftesburys zu Leibniz: Das Schöne, das bei diesem allmählich an eine periphere Stelle des Systems verwiesen wird, bleibt bei jenem im Brennpunkt der Gedankenarbeit.

Solger ist, wie man bald erkennt hat³⁾, die Fuge zwischen der Identitätsphilosophie Schellings und der Dialektik Hegels. Die Aufhebung der Gegensätze, die bei jenem rein ästhetische Kon-

¹⁾ „System der Kunstlehre oder Lehr- und Handbuch der Ästhetik“. Leipzig 1805, 117.

²⁾ Hg. K. W. L. Heyse, Leipzig 1829, 46.

³⁾ Reinhold Schmidt, „Solgers Philosophie“, Berlin 1841.

zeption, reines Dogma ist, wird bei diesem in methodischer Untersuchung abgeleitet. Die Hegelischen Vorklänge in Solgers Staatslehre, Geschichtsauffassung, Religionsphilosophie werden wir bei späteren Gelegenheiten streifen. Hier müssen wir den Ästhetiker noch als das Bindeglied zwischen Schleiermacher und Hegel kennzeichnen: Die Idee des Ganzen ist im Einzelnen, das eben dadurch zur Freiheit gelangt. Recht und Pflicht sind harmonisch abgestimmt. Die Individualität wird Offenbarung des Ewigen, nicht wie bei Schleiermacher durch Selbstentfaltung, sondern wie bei Hegel durch Selbstaufhebung. — Die Schlegelschen Unterscheidungen des Antiken und Modernen bleiben auch hier in Geltung: Die alte Kunst ist Harmonie, die neue Subjektivität; die alte geht nach außen, die neue nach innen; die alte ist Bilden, die neue Sinnen der Phantasie; dort wird Notwendiges verwirklicht, hier Zufälliges zum Wesen umgeschaffen; dort gleichen sich Allgemeines und Besonderes in der Betrachtung aus, hier im Witz; dort Darstellung der Gattung, hier Vollendung der Idee.

Wir haben das Platonische, intuitiv-abstraktive Element bei Schelling und Schleiermacher hervorgehoben; wir haben ferner von der neuen Bedeutung der „Idee“ gesprochen und den Begriff des „klassisch-romantischen“ Idealismus, dieser unmittelbaren Vorstufe zu Hegel, erläutert. Es kann hier nur im Weiter-schreiten darauf hingewiesen werden, wie viel derartiges Gut von Schellings „System des transzendentalen Idealismus“ her in die Berliner Vorlesungen A. W. Schlegels eingedrungen ist, um von hier aus, sauberer und folgerichtiger geprägt, zum Anreger zurückzuwandern . . . Solger verbindet das klassische Ideali-tätsproblem mit theosophisch-romantischer Allästhetik.

Idee ist die — im Künstler vorhandene — Einheit von Allge-meinem und Besonderem. (Die im vorigen Kapitel gegebene Unterscheidung von Kant trifft auch hier vollkommen zu.) Inso-fern die Idee immer in einer sinnlichen Existenzform erkannt wird, ist alle Kunst symbolisch. Aber das Kunstwerk ist nicht Zeichen oder Abbild, sondern die Idee selbst. Kunst ist Offen-barung des Wesens der Dinge, höchste und reinste Erkenntnis. In der Klassik kommt es darauf an, daß Erfahrung Idee ver-körpern; an verschiedenen Ideen teilhaben kann. Hier hingegen

wird die oberste Einheit aller Erscheinungen betont: Es gibt nur eine Idee, die bloß in den verschiedensten Verhältnissen auftreten kann. Der sogenannte Standpunkt der Idee besteht ja eben in der Anschauung, daß sich der Organismus des Ganzen jeweils an einem bestimmten Punkte des wirklichen Lebens erzeuge. „Im Wesentlichen muß ja eine jede Darstellung einer Idee zusammenfallen mit der Konstruktion des Universums, nur daß sich diese an einer besonderen Stelle wiederholt“¹⁾. Wahres Erkennen ist ein Allerkennen. Echte Philosophie ist nie reines Denken oder reines Beherrschen, sondern Einheit von Denken und Erfahrung.

Schönheit ist Offenbarung der Idee in der natürlichen Existenz. Nichts Gegenständliches, sondern schaffende Tätigkeit; ihre Wahrnehmung nicht diskursiv, sondern Einleuchten. Der Begriff ist hier lebendig und nicht vom Gegenstande abgesondert. Einzelnes ist nicht zufällig, Allgemeines nicht abstrakt. Die Bedingung dieser Verschmelzung ist die dualistischẽ Organisation des Menschen. („Die Kunst, o Mensch, hast du allein.“) Die Idee strömt in die Wirklichkeit und bedient sich unser als eines notwendigen Durchgangspunktes, in dem die Doppelheit der Naturen aufgehoben wird. Die Kunst erfaßt nun diesen Augenblick, in dem sich die Idee mit dem gegebenen Stoffe wieder zur Einheit verknüpft. Solches Durchgeistigtwerden ist das, was an allem in der Welt wahr, gut und edel ist. Wir erkennen das Höchste nur in diesem Übergang, der gleichzeitig ein Untergang ist. Die Wirklichkeit ist nicht ohne Idee und die Idee geht unter in der Wirklichkeit. So werden in einem höchsten Augenblick alle Kräfte der menschlichen Seele zu einem Akte reinsten Erkennens vereint, so drängt sich Wesentlichkeit und Vollkommenheit in ein Zeitteilchen des Lebens zusammen. Die Tätigkeit des Künstlers bleibt, psychologisch genommen, ein Bewußtmachen; nach einem typischen Worte Feßlers eine „Anregung des Sinnes für die Unendlichkeit“. Das Band der beiden Wesenheiten ist die Phantasie, die schlechthin schöpferische Weltenergie (Novalis). „In der Kunst ist die Phantasie die Fähigkeit, die Idee in Wirklichkeit zu verwandeln“²⁾. Sie ist die eigentlich ideenbelebende

¹⁾ „Philosophische Gespräche“, Berlin 1817, 117.

²⁾ Vorlesungen S. 187.

Kraft und viel mehr als die Einbildungskraft, die eine reine Bewußtseinserscheinung bleibt. Gott — und zwar ein persönlich geglaubter — ist ihr Ursprung. Das Genie wirkt hier nicht mehr turbulent und zerstörend, sondern, da die Idee sich überall aus eigener Macht durchsetzt, ruhig und gelassen. Auch die Vernunft ist nicht selbstherrliche Gebieterin der Erscheinungen; sie sieht nur ein, was Gott als lebendig offenbart, und Gott offenbart nur, was die Vernunft als notwendig einsieht.

Wird das Kunstwerk schon durch das Aufleuchten der Idee geboren, dann kann es an Mängeln der äußeren Form nicht zuschanden werden. Der Einwand, daß dann alle Beurteilung des eigentlichen Gestaltens sich verbiete, wird einmal im „Erwin“ erhoben¹⁾, ohne daß die dort folgenden Ausfälle gegen Subjektivität und Splitterrichterei den Kern des Vorwurfs widerlegten. Doch betont Solger an verschiedenen Stellen, daß der Körper des Unendlichen nicht mit fahrlässiger Willkür, vielmehr auf den Wegen der Gesetzmäßigkeit gesucht werden müsse, weshalb jede Kunst gewissenhaften Studiums bedürfe. Überdies liegt die letzte Urteilsinstanz bei der Phantasie selbst und die erfahrbare Wirkung allein vermag die Form zu beglaubigen²⁾.

Für Allegorie oder Idealisierung hat Solger keinen Raum. Abfällig spricht er von Winckelmanns „schwachem Produkt“. Die metaphysische Ästhetik verabscheut alles „Bedeuten“ und „Ausdrücken“. Wäre das Besondere Zeichen eines Allgemeinen, dann wäre es für sie kein Besonderes mehr; es dient also weder der Verdeutlichung noch der Bezeichnung, sondern trägt den Doppelcharakter des Mythos. Die ästhetischen Erscheinungen werden immer wieder gegen jeden Vergleich mit kritischer Begriffsbildung streng verwahrt. Nicht Wesentliches hat ausgewählt oder Notwendiges geordnet zu werden, sondern Glaube und Liebe müssen den ganzen Gegenstand läuternd in seine wahrhafte und ewige Natur umwandeln. Neigt sich nun diese Durchdringung den Ausdrucksmitteln des Typischen oder des

¹⁾ Berlin 1815, 2. Tl., 38.

²⁾ Zur berufenen praktischen Unsicherheit der Solgerschen Kritik vgl. E. Schönebeck, „Tieck und Solger“, Berlin 1910, 77 ff. Dem gegenüber steht ein gutes Urteil über Kleist: R. Steig, „H. v. Kleists Berliner Kämpfe“, Berlin und Stuttgart 1909, 89.

Charakteristischen zu? Der Schüler der Identitätsphilosophie geht über die klassischen Begrenzungen hinaus; er verlangt nach dem Eigentümlichen und schreitet in progressiver Bearbeitung charakteristischer Elemente auf ein Ideal des absolut „Reellen“ zu: Höchste Unmittelbarkeit ideell erarbeitet! Romantischer Goethekultus! Die Romantik gründet auch den Begriff der Wirklichkeit immer wieder auf die ästhetische Idealität, wie dies am vollkommensten in Hegels dialektischer Umschreibung zum Ausdruck kommt. Und echt romantisch dient auch bei Solger das höchste Erkennen dem Zweck, sich mit dem Ganzen zu vereinigen und so durch das höhere Bewußtsein seiner selbst zur Unfehlbarkeit des Naturtriebes zu gelangen: mit Bewußtsein der Natur gemäß zu leben.

Hellste Bewußtheit des Gegensatzes und der Einheit von Idee und Wirklichkeit, Unendlichem und Endlichem, Göttlichem und Irdischem ist Ironie. Sie vermag über Wesen und Nichtigkeit zu schweben und ihren Übergang betrachtend zu erfassen. Der Objektivität, die als „erhabene Gleichgültigkeit“ die Idee in die Wirklichkeit hineinführt, korrespondiert die Ironie, indem sie die Wirklichkeit zum Spiel der Idee macht. Gleichwohl ist sie bei Solger nicht solipsistische Willkür, sondern ein höher determinierter, begeisterungsvoller Akt, der den Menschen emporhebt. Die Einbildungswelt der Alten war das Reale gewesen, ihr Wunderbares die Mystik der Orakel und Omina. Für den Romantiker, dessen tägliche Weide das Mystische ist, liegen die ironischen Kontraste im Positiven. Auch von dieser Seite wird also der realistische Stil gerechtfertigt. Die Ironie ist der über alles gleitende Blick, der vernichtet, was Spiel und Schein erschaffen haben, und dadurch zu der Aufhebung aller Gegensätze zurückzukehren vermag. Das befördert die reichste Entfaltung von Unendlichkeitsaspekten und von sinnlichen Einzelheiten zugleich.

In dieser Ästhetik lebt die Welt als Kunstwerk und das Leben als Kunst. Je weiter die sokratische Methode des „Erwin“ oder der „philosophischen Gespräche“ in die Gründe des Schönen hinableuchtet, desto klarer tritt es zutage, daß es über alle Erkenntnis hinausragt, ja daß es selbst der allgemeine Grund dieser Erkenntnis ist. In den nachgelassenen Schriften¹⁾ wird der

¹⁾ Hgg. Tieck und Raumer, 2 Bde., Leipzig 1826, I, 316 f.

Kunstlehre eine ähnliche propädeutische Geltung eingeräumt, wie sie die Mathematik bei den Alten hatte. Dem Menschen dieses Kulturhorizontes wird das Höchste, das Beste durch das künstlerische Symbol mitgeteilt. Gerade die allerfeinsten Formen der Materie locken auch den freien Erkenntnistrieb. So strömt das Kostbarste des persönlichen und nationalen Lebens in die Weltbilder des „absoluten Idealismus“, dessen schöpferische, also fortschrittliche Kraft selbst Grillparzers systemfeindliche Skepsis eingestehen mußte.

Wir werden gleich bei Hegel den Abschluß einer Entwicklung darzustellen haben, die auf die äußerste Realistik, die schärfste Objektivation aller Denkprozesse abzielt. Auch engere Postulate romantischen Denkens erfüllen sich bei Solger. Sein höchstes Erkennen genügt der Forderung der Wissenschaftslehre, daß alle Komplexe der Erfahrungswissenschaften gleichzeitig Gegenstände der Philosophie sein sollen. Immer wird Allgemeines und Besonderes nicht durch Raisonement oder Illusion vereint, sondern eine unmittelbare Erkenntnis aufgesucht, in der die beiden Reiche sich durchdringen. Und wie bei Fichte, der hier zuerst vom Zusammenfall von Subjekt und Objekt gesprochen hatte, wird durch eine Reflexion über den eigenen Erkenntnisakt eine bestimmte Methode gebildet: Die Wiege der Dialektik. Auch Hegels Konzeption eines reinen Seins als eines an sich schon positiven Wesens der Dinge ist hier bereits im Keime vorhanden; dieses Sein wird aus dem, vermöge der angegebenen Bestimmungen synthetisch aufgefaßt, Denken abgeleitet: alles Vernünftige ist wirklich. Die Welt ist für die meisten nur scheinbar, für den wahren Philosophen allein wirklich vorhanden: Nur wer im All lebt, ist mehr als Prätendent der Existenz. Für diesen Menschen aber ist Denken und Glauben identisch; als Folge ergibt sich wiederum nicht so sehr eine Vertiefung der Frömmigkeit als eine Beseelung des Erkenntnistrebens.

Solger ist der Vater der Widerspruchslehre, die bei Hegel methodebildend auftritt und bei Bahnsen und zum Teil auch bei Fr. Th. Vischer Elemente einer pantragistischen Weltanschauung zeitigt: Alles Wahre, Edle, Schöne bleibt gegenüber der Totalität der Momente, auf denen die sittliche Weltordnung beruht, not-

wendig einseitig und darum dem Untergang bestimmt. Das Einfache, Ganze könnte nicht in die Wirklichkeit treten, wenn es keine Gegensätze, Verschiedenheiten, Beziehungen hätte da aber auch diese notwendig in ihm liegen, muß es in sich gespalten und gesondert sein... Solger erläutert seine Theoreme vorwiegend am Sophokles, den er neben Shakespeare als Prototyp des Dichters feiert. Kein Zufall, was ihn zu Tragikern führt. Er bereits versteht das Tragische als Zusammenprall zweier metaphysischer Bestimmungsketten, vorzüglich der Weltordnung auf der einen und des individuellen Charakters auf der anderen Seite. Das Drama ist das eigentliche Kunstwerk der Idee, da es in Epos und Lyrik hauptsächlich auf den Stoff ankommt. Erscheinung und Wesen offenbaren hier ihre innigsten Beziehungen. Dieses Denken kommt dann in den Spekulationen Hebbels zu engster Berührung mit der dramatischen Produktion¹⁾. Ebenhier schlingen sich auch enge Fäden zu einem Faktor, der gleich im nächsten Abschnitte als Zentrum umfassendster wissenschaftlicher Beziehungen zu würdigen sein wird: der Geschichte. Die Geschichte ist das bevorzugte Erscheinungsgebiet der Idee. Das Drama ist das Kunstwerk der Idee. Das echte Drama ist historisch²⁾. Auch Solger erteilt der Geschichte eine gewaltige Aufgabe: Sie ist die lebendige Entwicklung des Göttlichen im Menschengeschlecht und somit, da alle neuere Kunst auf Religion beruht, der Schlüssel zur Dichtkunst. Dem Zeitbewußtsein der nachhegelischen Kritik, bis auf Julian Schmidt, bot die formale Geltung dieses Gedankens ebenso reiche Anregung wie sein Inhalt der katholischen Wissenschaft der Görres und Baader und der Ihrigen.

3. Hegel

Kants Kritiken hatten Anschauen und Denken schroff getrennt. Der alte Goethe sagte zu Eckermann: „In der deutschen

¹⁾ Belege in Walzels Studien „Hebbelprobleme“, Leipzig 1909.

²⁾ So räumt der treffliche Shakespearekritiker Ulrich, der das Epos an die Vergangenheit und die Lyrik an die Zukunft weist (was die heutigen Entdecker dieses alten Einfalls nicht zu ahnen scheinen), dem Drama als einer Verbindung der beiden Arten die Gegenwart ein. Auch hier wird es gerade dadurch zum Träger der historischen Entwicklungsidee

Philosophie wären noch zwei große Dinge zu tun. Kant hat die ‚Kritik der reinen Vernunft‘ geschrieben, womit unendlich viel geschehen, aber der Kreis nicht abgeschlossen ist. Jetzt müßte ein Fühiger, ein Bedeutender die Kritik der Sinne und des Menschenverstandes schreiben, und wir würden, wenn dieses gleich vortrefflich geschehen, in der deutschen Philosophie nicht viel mehr zu wünschen haben“¹⁾.

Noch einmal wird die theoretische Bezwungung des Ganzen versucht. Von Anbeginn müssen wir festhalten, daß die idealistische Spekulation eine eigentümliche und ursprüngliche Hervorbringung des germanischen Horizontes bedeutet; sie ist nach Steffens' Worten „nicht etwa eine Abstraktion von dem allgemeinen nationalen Leben, ein Theoretisieren, welches sich der Praxis gegenüberstellt, und diese ausschließt; sie ist vielmehr die notwendige Bedingung der höhern Entwicklung des nationalen Lebens, und in so fern rein praktisch, ja die Praxis erhält erst durch die Spekulation, im allgemeineren Sinne, Bedeutung und Wert“²⁾. Mehr als in irgend einer Periode der Renaissance glühte im Deutschland der Napoleonischen Jahre die Sehnsucht, aus Zerklüftung und Zerstörung in die Reinheit und Einheit einer Formenwelt emporzusteigen. Ein ästhetischer Trieb hat sich uns als Kern der Identitätsphilosophie entpuppt. Solger führte die Betrachtung des Schönen bis zur allgemeinen Gesetzmäßigkeit des Erkennens. Und was der „Iphigenie“ die antike Linie gab, was den esoterischen Hauch in Schillers Jamben trug, das rang in der hellenischen Brust des jungen Hegel nach ausdrücklicher, überzeugender, abschließender Lösung. Nicht ein über oder jenseits der Gegenstände Stehendes ist hier die Idee, sondern Einheit des Begriffs mit der Realität, Wirklichkeit für den künstlerischen Geist. Bewundern wir an Kant die spezifische Fähigkeit, das Denken analytisch auf das Denken zu richten, so ruht Hegels philosophische Genialität vorab auf der organisierenden, systembildenden Spekulation, leuchtend im Ganzen und brüchig im

befähigt, die der Zusammenwirkung von göttlicher Leitung, allgemeiner Notwendigkeit und freier Selbsttätigkeit entspringt.

¹⁾ „Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens“, 4. A., Leipzig 1876, 2. Tl., 50.

²⁾ „Die gegenwärtige Zeit . . .“, Berlin 1817, 774f.

Einzelnen. Er geht völlig unpsychologisch zu Werke, synthetisch, pragmatisch eingestellt. Häufig verspürt man etwas von der Gewissensangst des Philosophen, der sich als Sohn einer vollendenden Epoche fühlt, es könnte einer spekulativ minder bemittelten Zeit das Wirken des Logos unfaßbar, die Struktur seiner Schöpfungen unerkennbar werden. Mühseliger, treuer, beharrlicher als irgend ein Kopf dieses Zeitalters hat Hegel den Vernunft- und Phantasieerzeugnissen zeitentrückte Formen gesucht, langatmig im Sinnen, zerrissen im Bilden, einsam und frei über Meeren von Erfahrung waltend, noch die letzte Relativität des Temperamentes auszumerzen strebend.

Wie Hölderlin und Schelling geht Hegel von einem Ungeteilten, Ganzen, nun allerdings begrifflicher Umschreibung Zuweigenden aus. Schon der junge Theologe redet bei aller Unbehilflichkeit viel konkreter von Liebe und Tugend als die alten Glückseligkeitslehrer, er sträubt sich gegen kategorische Satzungen, er faßt die Mannigfaltigkeit nicht im Schema, sondern im Gefühl einer lebendigen Gottheit zusammen. Der Prozeß des Lebens, seit den romantischen Spekulationen von durchgängiger Dualität, reizt aber auch zu systematischer Ausschöpfung. Hegel bildet sich ein Werkzeug, das gerade zur Ergreifung des Ursprünglichsten und Einfachsten der verzwicktesten dialektischen Methoden bedarf.

Was für Schelling das Wachstum im Organischen und die Veränderung in der Chemie bedeutet, das ist für Hegel die Bewegung und Entwicklung in der Geschichte. Durch gründlichste Verarbeitung dieses Phänomens gelangt er zum Typus eines auf jeden geistigen Vorgang anwendbaren Funktionszusammenhanges, der den Grundriß seines ganzen Systems vorzeichnet. Der Philosoph des Absoluten umklammert mit unermüdlicher Energie die Erfahrungen der Einzelwissenschaften. Er muß das Unmittelbare organisieren, das Wirksame erfassen. Er schafft sich eine Logik, die die empirische Verkettung mit der kulturphilosophischen Perspektive verquickt und von der Frage nach bestimmten Tatsachenverknüpfungen aus die Massen der gesamten Enzyklopädie gestaltet. Was, rein formal betrachtet, als ontologische Verirrung beurteilt werden müßte, liefert so das Organ einer kühnen Wirklichkeitsphilosophie.

Hegel will durch gegenständliche Anknüpfung der Vernunft, durch „Einheitsbeziehung der Form auf ihre Erfüllung“ die dualistische, das heißt Anschauen und Denken sondernde Logik überwinden. Er „realisiert den Begriff“ und das heißt: Er verankert die Vernunft, deren formale Geltung als solche tot und starr bliebe, in einem Inhalt, der dadurch aus der Wertlosigkeit des aufs Geratewohl Vorgefundenen zur Selbstbestimmung = Freiheit erhöht wird. Er will Sachphilosoph sein, nicht Wortphilosoph. Die berühmte Stelle in der Vorrede zur Rechtsphilosophie formuliert das unübertrefflich¹⁾. Schon in Jenenser Aphorismen bezeichnet er sein Streben als ein „sich in die Sache vertiefen“²⁾, gar nicht unähnlich Bergsons „s'insérer dans les sentiments“, dem Hineinversetzen in das Herz der Dinge. Während indessen der moderne Denker sich von vornherein seines Gegensatzes zu allen rationalen Forschungsmitteln bewußt ist, arbeitet Hegel zwar überall mit einem Vermögen der Vernunft, das er nun zum Träger mannigfaltiger Anschauungs- und Erlebniselemente auswertet, gönnt aber dem logischen Formalismus weiteste Geltung. Die „intellektuelle Anschauung“ in Schelling-scher Prägung sagt ihm nicht zu. Er bindet sich an sein spekulatives Organon fest und muß daher diesen Prozeß als durch die Reflexion vermittelt darstellen. Nur mittels eines Systems zugleich umfassender und strenge zentrierter Beziehungen kann über das bloß Eindrucksmäßige des Erlebnisses hinausgeschritten werden.

Das Weltganze wird hier nicht mehr auf das Zusammenwirken von Ich und Objekt visiert, sondern auf die Darstellung eines Dritten, Absoluten. Dieses Absolute ist kämpfender, sich denkend zu harmonischen Formen durchkämpfender Geist. Der kann als solcher niemals in die Verstrickungen des Endlichen eingehen, vielmehr muß dieses sich — eben aufsteigend in Kunst, Religion, Philosophie — zum Unendlichen erheben. Das Vermittelnde ist nicht ein Akt freier Erkenntnis oder Deduktion, sondern ein Inerscheintreten eines bestehenden Zusammenhanges. Die Verwandtschaft mit dem romantischen Universalismus und seinen Vorstufen bei Shaftesbury, Hamann, Hemsterhuis ist handgreiflich. Alles Bekannte ist Hypostase eines zu Erkennen-

¹⁾ W W VIII, 19.

²⁾ R. Haym, „Hegel und seine Zeit“, Berlin 1857, 269.

den. Psychologismus liegt Hegel, einem in jeder Hinsicht schlechten Psychologen, so ferne wie alle kritische Selbstbeobachtung und Bewußtseinszergliederung überhaupt. Das Abstrakte ist das Frühere! Er erklärt das Aufsteigen vom Sinnlichen zum Allgemeinen für zwar naturgemäß, aber unwissenschaftlich, und komponiert die Erfahrung als Begriffssystem. Die Wissenschaft — so fordert die Vorrede der „Phänomenologie“ — muß sich durch das eigene Leben des Begriffs organisieren. Hegel will eben kein Einzelwissen sammeln, sondern die Empirie in ihren obersten Voraussetzungen verstehen. Die transzendentalen Gebilde werden in jenes uns von Solger her bekannte Zwitterwesen hineingedrängt, das einerseits am Absoluten, anderseits am Erscheinungsmäßigen teilhat. Immer werden Gegenstände des inneren und des äußeren Sinnes zusammengefaßt. Aber wie Aristoteles war auch dieser große Logiker ein Polyhistor und er mußte es sein. Nur eine wahrhaft universale Bildung und Beherrschung der weitesten Kulturkreise konnte jenen dialektischen concentus erzeugen, der die Gesamtinteressen der Epoche in einem Babelwerke vereinigt. Windelband sagt: Die scheinbare Fruchtbarkeit der dialektischen Methode „beruht auf einer Kryptogamie mit dem empirischen Wissen“¹⁾. Hier wie überall müssen die lebenskräftigen Tendenzen des Systems von den autoritären Begriffskasernen der Enzyklopädie unterschieden werden. Niemals ist da das Allgemeine Attribut oder Prädikat des Wirklichen; es drückt das Wirkliche adäquat aus. Hegel wandelt das Verhältnis von Allgemeinem und Besonderem im Rahmen einer einheitlichen Grundkategorie der Totalität ab, die systematisch und historisch den Abschluß der idealistischen Ästhetik bezeichnet. Er hatte den Kameraden und Führer seiner Jugend verlassen, weil er seine formalistischen Konstruktionen in der Natur- und Identitätsphilosophie ablehnte²⁾. Schelling, wie überhaupt die Romantiker, hatte den Geist dem Organischen nur subintelligiert:

¹⁾ „Blütezeit“, 2. A., Leipzig 1899, 313. — Ähnlich schon K. Rosenkranz, „Hegel als deutscher Nationalphilosoph“, Leipzig 1870, 278 ff. Vgl. auch den sehr bemerkenswerten Abschnitt in E. H. Schmitts „Kritik der Philosophie vom Standpunkte der intuitiven Erkenntnis“, Leipzig 1908, 438 ff.

²⁾ Vgl. Haym, a. a. O. 143 ff. L. Noack, „Schelling und die Philosophie der Romantik“, 2 Bde., Berlin 1859; I, 417 ff. II, 406 ff.

das habe bunten Phantasmagorien und kritiklosen Analogien Vorschub geleistet. Bei Hegel aber sollen die Erscheinungen gegenständlich fixiert und jede Einzelheit in gesetzmäßigem Funktionszusammenhange mit dem Ideenreich dargestellt werden. So war ihm nicht nur die Krönung der romantischen Allästhetik, die er in Jena aus erster Hand empfangen hatte, sondern auch eine besondere Aufgabe innerhalb der klassizistischen Kunstlehre vorbehalten.

Die ästhetischen Vorlesungen wurden indes erst 1818 in Heidelberg initiiert und in Berlin als stehendes Kolleg eingerichtet. Hegels Belesenheit in der antiken und seine durch persönliche Berührung belebte Kenntnis der neuen Literatur wurde mit Eifer und Interesse ergänzt. Er besuchte die Ausstellungen, Sammlungen und Aufführungen Berlins, unternahm Studienreisen nach Dresden und Wien, Paris und den Niederlanden, deren Genrekunst er liebte¹⁾. Seine Kunstlehre wurde eine allgemein zugängliche, in Vielem buchstäblich propädeutische Darstellung des objektiven Idealismus, die ein breites Großstadtpublikum zu einem bestimmten Typus von Weltanschauungsfragen disziplinierte. Nach den lauten Meinungen und Beurteilungen, die weder Ausübenden noch Genießenden gefrommt haben, soll hier durch eine Philosophie des Schönen grundsätzlich nur der Geschmacksbildung des Empfangenden gedient werden, immer unter Voraussetzung gediegener Kunsterfahrung. Unsere Betrachtung hat das Hauptelement der den allgemeinen Erörterungen zugrunde liegenden Idealitätstheorie herauszuheben.

Hegel hat das Grundproblem des klassischen Stils, eines Zentrums seiner Weltanschauung, schon gegen Ende der „Phänomenologie“ dialektisch gestellt: Wie bringt der Geist sich als Gegenstand hervor? Er beantwortet die Frage dort durch das Parmenideische Spiel der dunklen Bewegung vom An sich zum Für sich, durch eine besondere Doppelwirksamkeit des Selbstbewußtseins. Später tritt er den sachlich engstverwandten, helleren Wegen Schillers und Schellings näher. Das Kunstwerk steht in der Mitte zwischen unmittelbarer Sinnlichkeit und idealem Gedanken; es ist nicht mehr Materialität und noch nicht Gedanke. Herrscht eine abstrakte Lehre vor, dann ist alles Bildliche

¹⁾ Vgl. XVII, 544 ff.

äußerer Schmuck und das Werk bleibt unfertig und gebrochen. Zur Verwachsung von Inhalt und Form bedarf es der Phantasie, die sich von wissenschaftlicher Begabung dadurch unterscheidet, daß sie immer zugleich auch als Anlage und Naturtrieb vorhanden ist und somit, während sie notwendige Gestalten denkt, auch am unbewußten Reiche des „bildlich völlig bestimmt Sinnlichen“ teilnimmt. Alle Ideen des klassischen Werkes sind in der Form gebunden. Aus diesem Verhältnis leitet nun Hegel, ganz typisch für seinen eigenen Standpunkt, die Folgerung, daß hier jede Mangelhaftigkeit der Form notwendig auch ein Fehler des Gehaltes sei. Auch das Vernünftige ist nirgends bloße Form, überall auch Inhalt; nur ein sich selbst begrenzender Inhalt ist vernünftig. Es gibt kein Wohlgefallen, das allein durch die Form verursacht wäre. Die rein formale Bestimmtheit, die nicht aus der Idee herfließt, bleibt abstrakt und ergibt keine Gestalt. Schon hier wandelt sich das Symbolverhältnis nach dem Identitätsverhältnis hin.

In Schiller schätzt er den ersten, kühnen Durchbrecher der Kantischen Subjektivität, bei dem (vorzüglich in den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechtes) er auch seinen eigenen objektiven Idealismus vorgestaltet zu finden meint. Schillers Gedankenwelt wurzelt in der Aufklärung; er mußte in seiner Reflexionslyrik zum Verächter der Raison werden, die ihm immer nur als mühseliges Suchen und Zusammenschleppen dessen begegnet war, was Kunst und Mythos in Freiheit und Freude erraffen können. Für Hegel ist die Unterscheidung von Allgemeinem und Besonderem nicht gleichwertig dem Antagonismus rationell: irrationell. Das Allgemeine wird nicht aus dem Besonderen durch Weglassung von Bestimmungen abgeleitet, wie ja die Idee nicht durch Induktion gewonnen wird. Es ist vollständig determiniert und enthält nicht weniger Wirklichkeit als das Besondere. Hegel erzeugt die Einheit nicht durch einen illusionären Vermittlungsakt, durch den die Idee nur fiktiv erfahren werden kann. Er erzielt vielmehr seine Synthese, die wie bei Goethe in den naturwissenschaftlichen bei ihm in den geschichtsphilosophischen Studien zu prägnantester theoretischer Selbstdarstellung gedeiht, durch die Aufhebung des irrationellen Charakters des Besonderen. Wo sich Schillers Kunst mit der

dualistischen Wesenheit des Symbolischen beschieden hatte und dann aus einem Ausdrucksbedürfnis heraus zur Betonung des Realistischen gelangt war, entwickelt Hegel eine organische Vermannigfaltigung der Idee, als welche höchstens in eine andere Ausdruckssphäre übertragen zu werden braucht.

Der Altersgenosse der Romantiker durfte, zum begrifflichen Erfassen der eigenen Zeit berufen, in keiner Hinsicht bei Weimarer Harmonie stehen bleiben. Er mußte dem Fortschritt gerecht werden, selbst um den Preis, daß ihn diese Erwägung über alle Kunst hinausführte: Die Freuden des griechischen Jünglingsalters sind notwendig vergänglich; sie müssen dank der zunehmenden Verselbständigung des Geistes einem bewußteren, weniger harmonischen und künstlerisch geschlossenen Zustande weichen. Es ist die Tragik der antiken Schönheitskultur, wie sie schon Schiller im sechsten ästhetischen Briefe ausgesprochen hatte: „Die Erscheinung der griechischen Menschheit war unstreitig ein Maximum, das auf dieser Stufe weder verharren noch höher steigen konnte. Nicht verharren, weil der Verstand durch den Vorrat, den er schon hatte, unausbleiblich genötigt werden mußte, sich von der Empfindung und Anschauung abzusondern und nach Deutlichkeit der Erkenntnis zu streben; auch nicht höher steigen, weil nur ein bestimmter Grad von Klarheit mit einer bestimmten Fülle und Wärme zusammen bestehen kann. Die Griechen hatten diesen Grad erreicht, und wenn sie zu einer höhern Ausbildung fortschreiten wollten, so mußten sie, wie wir, die Totalität ihres Wesens aufgeben und die Wahrheit auf getrennten Bahnen verfolgen“. Die Klassik kennt nach Hegel keinen reinen Geist in seiner selbständigen Allgemeinheit und freien Subjektivität. Ihre plastische Materie vermag der absoluten Innerlichkeit kein ihr angemessenes Dasein zu gewähren. Darum hebt die romantische Kunst, ein ureigenes Produkt des germanischen Wesens mit seinem Zug ins Transzendente, die unbefangene Einheit wieder auf und gebärdet sich wie der asketische Nazarenismus gegenüber der klassischen Mythologie: Eine Innerlichkeit, die im äußerlich Erscheinenden weder Wirksamkeit noch Ausdruck findet, kann nur mehr dartun, daß alles Äußere eine unbefriedigende Daseinsform sei. Hier gibt es nur einen Geist, einen Gott, eine unendliche Spiritualität. In den klassischen Stil-

gattungen wird der Gegenstand als solcher begrenzt, mit gründlichem Gewerfleiß ausgearbeitet. Der neue Stil sprengt alle Begrenzung und deutet ins Unendliche, am Einzelnen meist nur die rhythmische Bewegung betonend. Überall in der romantischen Kunst wird das partikulär Menschliche, das Charakteristische hervorgehoben; aber eben dieses Partikuläre ist das nach Vollendung Strebende, das zur immer neuen Messung am Vollenetzten reizt. Das Äußere steht hier dem Geistigen nicht mehr ebenbürtig, sondern als abgelöste Realität gegenüber. Das ist die Welt Shakespeares, Cervantes', Swifts. Vom Standpunkt der Kunst gewürdigt, trägt solche Einstellung einen starken Keim der Auflösung in sich. Die weite Spannung zwischen einer metaphysischen Wesenheit und der frei gewordenen Empirie, die auf das ästhetische Erleben in mitteilbaren Formen wenig Gewicht legt, hat diese am Ende in einen schrullenhaften Kult des Bizarren getrieben und aller Naivität beraubt. Und anderseits bleibt der auf sich selbst gestellte Geist in Spiritualismus und in Religion verstrickt, und es erscheint von hier aus völlig folgerecht, daß schließlich Hegel alle Kunst für ein verlassenes Durchgangsstadium, für überwunden erklärt.

Noch ein Wort über die allgemeinen Grundlagen Hegelischer Kunstbetrachtung. Da der Begriff hier nichts Leeres oder Abgezogenes ist, findet er vor dem Reiche des Schönen nicht seine Schranke. Hegel hat die philosophische Erkenntnis auf gleiche Höhe wie die künstlerische Tätigkeit erhoben. So bleibt die lebendige Seele des Werkes nicht mehr als irrationeller Rest übrig. Der Unterschied zwischen Abstraktem und Realem, den der Künstler in jedem Augenblicke überwindet, existiert auch für diesen Betrachter nicht mehr. Man kann weder die Phantasie regellos noch die Spekulation analytisch nennen. Hier wird die Einheit konstruiert, dort im Bilde erfaßt. Diese auf die Offenbarung des Genius in der Form gestellte Kritik ist rein sachlich, dank ihres umfassenden hohen Strebens auch da noch mildernd, wo sie abweist...

Wir treten nunmehr an den methodischen und systematischen Kern der Geschichtsphilosophie heran, in welcher sich die

3. Hegel

mächtigsten, ästhetischen Voraussetzungen des Systems am lebendigsten manifestieren. Noch war das öffentliche geschichtliche Interesse des romantischen Zeitalters vielfach mit dem exotischen gepaart: Man fand eine Lust daran, fremde Völker kennen zu lernen, und alte Völker; man strebte dem zeitgenössischen Kunstwerk eine lebendige Atmosphäre zu geben, und die Voraussetzungen zu gleich lebendigem Verständnis für das vergangene zu schaffen. So gewann man Farbe und Fülle, Unmittelbarkeit und Buntheit, aber nichts eigentlich Temporales, keine Entwicklungsanschauung, keine Würdigung des Fortschrittes. — Für Hegel hatte die geschichtliche Welt von vornherein eine viel tiefere spekulative Bedeutung. Die Ansätze der aufklärerischen, religiösen und humanistischen Vervollkommnungslehren, die ihm die Schule bietet, werden zu einer Ordnung des Gesamtinventars des menschlichen Bewußtseins ausgestaltet. Hier irrt der sich selbst suchende Geist seinem Selbstbewußtsein zu. Hier tritt das Phänomen der Veränderung und Entwicklung vor das forschende Auge, hier erschließt sich eine eigentümliche Systematik von Beziehungssymbolen. So wird seine Geschichte der pragmatische Werdegang des Geistes im weitesten Sinne. Diltheys Interpretation der theologischen Jugendschriften verfolgt die Verlegung der Gedankenmassen des jungen Hegel in die äußere Wirklichkeit, die Auflösung z. B. der Religiosität und Sittlichkeit in die Relativität der Geschichte, die auf diesem Wege der Knotenpunkt umfassender Zusammenhänge wird: „Dieselben Beziehungen der Begriffe, in denen er den Zusammenhang des Geistes entwickelte, fand er im Zusammenhang des Universums und dem der Geschichte wieder. Die Identität dieses dreifachen Zusammenhanges wurde für Hegel, sobald er in dieser Periode sich selber fand, Grundlage seines Denkens. Und er lernte bereits an der Geschichte diesen Zusammenhang als Entwicklung erfassen. Hiermit war die Richtung seines Systems gegeben. Wo er Entwicklung sieht, wird er sie aus der Beziehung der Begriffe ableiten müssen, die in allen drei Regionen seiner Erfahrung dieselbe ist. Und so eröffnet sich ihm die Möglichkeit, für die Steigerung des Wertes in der Region des subjektiven Geistes, des Universums und der Geschichte ein objektives Kriterium aufzufinden: Das auf einer früheren Stufe Realisierte wird in der folgenden bewahrt und zugleich in eine

Struktur erhoben, die ein Mehr enthält. Das Problem wird ihm so zu dem einer neuen höheren Logik¹⁾. Wie in manchem Romantiker verband sich in Hegel der leidenschaftliche Drang nach dem Absoluten mit einer ungemein vielseitigen Tatsachenbeherrschung. Mit unermüdlicher Forscherlust und bewundernswerter Sicherheit der Verknüpfung trug er seine Daten zusammen; so ruhten seine Quellstudien für das Altertum noch vollständig auf Thukydides und Diodor, Plutarch und Polybius. Mehr als ein anderer Teil des Organons wird die Geschichtsphilosophie implicite vorgetragen. Das ganze System geht ebenso auf strengste Bindung wie auf reichste Aneignung; diese Doppeltendenz ist nur daraus zu erklären, daß Hegel, da ihn die höchsten rationalen Probleme beschäftigten, immer wieder das konkrete Widerspiel dieser Probleme an einem seiner ganzen Seele eng vertrauten Sachgebiete zu erleben Gelegenheit fand: Während er um die intellektuelle Anschauung und die praktische Anknüpfung der Vernunft rang, suchte er einen Ausdruck des vernünftigen Ablaufes bestimmter religionsgeschichtlicher Erfahrungen. Seine Begründung des logischen Plurals fand in der Betrachtung der christlichen Gemeinden die zugehörige Materie. Die Organisierung durch den Begriff und die Normen der geistigen Gemeinschaft spiegelten sich ihm in den demokratischen Republiken Griechenlands wieder. Die Dogmengeschichte offenbarte an drastischen Beispielen den natürlichen Zusammenfall von tatsächlicher Erforschung und systematischer Organisation. Er arbeitete hier an der Ableitung einer formal geschlossenen Sphäre aus den Gegenständen, dort an der Versenkung eines Allgemeingültigen in ein positiv Gültiges. Hier sollte der Reichtum des Besonderen durch die Vernunft dargestellt, dort der Vernunftbegriff realisiert werden. So barg die Geschichte das nachhaltigste Motiv zu einer eigenen Methode, die den philosophischen und den fachwissenschaftlichen Ansprüchen zugleich genügte. Sie hat für seine Weltanschauung eine ganz ähnliche Bedeutung wie die Sprache für Hamann oder Herder. Die eisernen Bretter zwischen Sinnlichkeit und Verstand, die zuerst des nordischen Magus Seherauge gottesgläubig und sinnengläubig durchdrungen hatte, werden bei Hegel planmäßig abzutragen versucht.

¹⁾ A. a. O. 64.

Der strengste Dialektiker und unerschrockenste Bekenner der Weltvernunft gleichzeitig der gelehrteste Verkünder der Geschichte. Das allein ist ein unerhört beredetes Kulturstigma, wie es eben nur im nachromantischen Deutschland zu so entschiedener, man möchte manchmal sagen paradoxer Zuspitzung geraten konnte. Der Mann, der über das Wissen fast eines Aristoteles, fast eines Leibniz verfügte, konnte nun freilich unter der Vernunft keine geruhsame Menschheitsbeglückerin oder fromm-friedliche Beschwichtigerin meinen, wenn er in ihr das Weltgeschehen symbolisierte. Geschichte und Vernunft widersprechen sich nicht. Sie gehorchen dem Gesetze der Erscheinung, indem sie sich scheinbar widersprechen. Geschichte und Vernunft ergänzen sich in ihrem tieferen Wesen. Geschichte ohne Vernunft ist blind, Vernunft ohne Geschichte ist leer. Die Geschichte strebt nach Bedeutung ihrer Erfahrungen, die Vernunft nach Entfaltung ihrer Grundsätze¹⁾. Vernunft ist eben kein starres Formen- und Fächer-system mehr, sondern selbstbewegtes, heilig glühendes Allwesen; nicht bloß Ordnung und Einschränkung, sondern auch Inhaltsfülle und Freiheit; sie ist das wahre, ursprüngliche Leben, neben dem alles Organische schon eine Abstraktion ist. Kampf und Ausgleich sind ihre Prinzipien und die Träger alles Geschehens. Alle Gegensätze des Lebens sind auch Gegensätze der Vernunft. Diese aber verlangt nicht nach der idyllischen Langweile eines ereignislosen Gleichgewichtszustandes, sondern nach kämpfender und ausgleichender Organisation . . . Wir haben uns nunmehr in die methodologischen und systematischen Momente dieser Lehre zu vertiefen. Der Philosoph steht der historischen Erfahrung zunächst mit durchaus szientifischen Ansprüchen gegenüber. „Der einzige Gedanke, den die Philosophie mitbringt, ist aber der einfache Gedanke der Vernunft, daß die Vernunft die Welt beherrsche, daß es also auch in der Weltgeschichte vernünftig zugegangen sei“²⁾. Hegel will sowohl an jeder einzelnen Stelle die Notwendigkeit des Fortschreitens erhärten, als auch die Geschichte als ein Kontinuum sinnvoll machen, aber nicht mittels apriorischer Erdichtungen wie das XVIII. Jahrhundert, sondern durch ihre Auslegung als Erscheinungsform des absoluten Geistes, der aus dem

¹⁾ Vgl. K. Joël, „Die Vernunft in der Geschichte“, München 1916, 13.

²⁾ IX, 12.

Versenktsein in die Natürlichkeit in das Bewußtsein der Freiheit heraustreten und schließlich zum Selbstbewußtsein und Selbstgefühl der Geistigkeit aufsteigen soll. So ergibt sich der kulturphilosophische Gedanke folgerecht aus dem geschichtslogischen. Wir werden zunächst den letzteren aufhellen.

Schon das Postulat der Vernünftigkeit macht es unmöglich, Lücken oder rein negative Komplexe in der zweckmäßigen Gesamtentwicklung anzunehmen. Hinsichtlich der wissenschaftlichen Behandlung besteht die Wahl zwischen einer sozusagen idealistischen Darstellung und Deutung und einer empirischen Reproduktion des Mannigfaltigen. Im zweiten Falle müßte jede besonnene Kritik sowohl an der Richtigkeit, d. h. dem Wirklichkeitswert ihrer Beobachtungen als insbesondere an der Kausalität ihrer Begriffsverknüpfungen bald verzweifeln. Der naturwissenschaftlich-mathematische Begriff, der das Einzelne dem Allgemeinen unterordnet und alle Verhältnisse von unten bestimmt, würde in seinem Bestreben, das Gleichbleibende in den Erscheinungen festzuhalten, höchstens ein paar ganz allgemeine Tendenzen herausziehen. Hegel verlegt sich deshalb auf Inhaltsbegriffe, d. i. symbolische Komplexionen; er will die ganze Wirklichkeit in Begriffen niederlegen, das Wesenhafte, aus der vernünftigen Verknüpfung nicht Fortzudenkende, in präsenten Formen festbannen. Die Exaktheit kann hier nicht in der Verbindung dieser Gebilde mit dem Einzelnen liegen, denn diese ist ästhetisch, vielmehr in ihren begrifflichen Wechselbeziehungen und in ihren Bestimmungen als Funktionen des metaphysischen Substrates. Die eigentliche Geschichtslogik wird so in eine weitmaschige Dialektik zurückgeschoben. Hegel hat als auszeichnendes Merkmal der menschlichen Welt die „Perfektibilität“ betont: Im organischen Leben ist die Veränderung harmlose Entfaltung und ruhiges Hervorgehen, hier Selbstbestimmung des Geistes, ein unendlicher Kampf gegen sich selbst.

Der ästhetisierenden Willkür wäre bei schematischer Anwendung des erörterten dialektischen Prinzips kein verlässlicher Einhalt geboten. Nur die Konzeption einer objektiven Einheit konnte die bloß formale Gesetzmäßigkeit ergänzen und der von Hegels antiindividualistischem Wissenschaftsideal geforderten Sachlichkeit genügen. Das nämliche Bedürfnis hatte Schelling zur

„Intelligenz an sich“ geführt. Ähnlicher Erwägungen hat man sich auch in der modernen Geschichtsphilosophie bedient, wo man über das bloße Nacherleben hinausgelangen wollte. Als Inbegriff alles Geschehens muß Hegels Absolutes als ein bewegtes und sich entwickelndes gedacht werden. Die Hauptgefahr seines Gedankenganges liegt in einem matherzigen Relativismus: Nichts hat an sich einen bestimmten Sinn, aber alles muß einen Sinn bekommen. Wert und Wirklichkeit wären hier in rein willkürlicher Weise aufeinander abgestimmt. Hegel ist diesen Konsequenzen sorgfältig ausgewichen. Er übertrug nicht nur seine Logik auf die kulturphilosophische Konstruktion, sondern gab dieser auch noch durch die Hypostase der göttlichen Offenbarung das feste Rückgrat einer einsinnigen Entwicklung. So bewahrte er einerseits dem göttlichen Prinzip eine immanente Evolution, andererseits enthüllte er nur den inneren vernünftigen Charakter der Wirklichkeit und machte sich von jeder besonderen, ethischen oder religiösen Teleologie unabhängig.

Alle Erscheinungen sind Äußerungen des zugrunde waltenden Geistes. Die Weltgeschichte ist die Auslegung des Geistes in der Zeit: Auch von diesem Standpunkte muß der Universalist lückenlose Vollständigkeit fordern. Immer bleibt die Überzeugung von der Geistigkeit der Welt mit lebendigster Anschauung erfüllt. Die organischen Glieder des Geistes werden gebildet durch die einzelnen Volksgeister: Es ist jedesmal ein ganz eigentümlicher Wesenszug, der sich in Sitte und Religion, Gesetzen und Einrichtungen einer Nation zur Wirklichkeit und Selbsterkenntnis durchringt. Warum aber können nicht mehrere Völker den nämlichen Entwicklungszustand des Geistes, jedes in seiner eigenen Weise, aussprechen — so wie viele Kunstwerke dieselbe Ideenwelt enthalten können? (Z. B. bei Simmel ist das der Fall.) Darum nicht, weil dann die Wirklichkeit zum bloß hindeutenden Symbol und Spiegelbild degradiert und nicht mehr gefrorene Vernunft wäre. Die Hegelsche Logik, die eine Metaphysik der Wirklichkeit ist, verlangt eine unbedingte Identität der zwei Sphären; auch im Geiste stehen deshalb die Volkswesenheiten extensiv nebeneinander¹⁾. Der ewige, göttliche Bildner denkt alle

¹⁾ Diese Anschauung hat auf die schroffe Fassung des Nationsbegriffes in der konservativen Politik stark nachgewirkt.

einzelnen Taten, Leistungen, Begebenheiten und bringt sie so in ein notwendiges architektonisches Verhältnis; gleichzeitig vollzieht er durch dieses freie, künstlerische Denken seine eigene Vervollkommnung, d. h. Selbsterkenntnis im Bewußtsein der Freiheit. Durch diese Konzeption ist einmal das Denken in die postulierte enge Verbindung mit den empirischen Inhalten gebracht, anderseits das Ganze der Erfahrung als notwendige, vernünftige Entwicklung von jeder besonderen Zielstrebigkeit gelöst. Was diese Einstellung an Zielbeziehung enthält, deckt sich mit der Frage nach der Bestimmung der Vernunft überhaupt, nach dem Endzweck der Welt im weitesten Sinne. Alle scheinbaren Widersprüche von Vernunft und Geschichte werden hier aufgelöst.

Der großzügigste Versuch, den Sinn aller geschichtlichen Wirklichkeit zu enthüllen, die Gegenwart nicht nur als praktisch bedingten augenblicklichen Folgezustand, sondern auch als zeitentrückten Niederschlag geistiger Wandlungen zu begreifen, konnte also von teleologischen und von ästhetischen Gestaltungsmitteln nicht unbeeinflußt bleiben. Aber das Band der Erscheinungen ist das umfassendste und seine wissenschaftliche Auswertung bei Weitem anschaulicher und genauer als die Wertzusammenhänge jedes ethischen oder religiös-praktischen Beziehungssystems. Nach alledem bedeutet Hegels Streben mehr, aus der Gesamtentwicklung über die Gegenwart Licht zu bekommen, denn aus der Auffassung der Gegenwart heraus das Entwicklungsganze zu dogmatisieren. Sein Glaube an die unbedingte Logik des Zusammenhanges läßt allerdings auch umgekehrte Schlüsse zu und ist an den Stabilisierungskünsten der Metternichzeit nicht völlig unbetieilt. Erst seinen, meistens ja spezialwissenschaftlich gebildeten, Schülern blieb es vorbehalten, die lebendigen Sprößlinge der Evolutionslehre aus dem terminologischen Dickicht herauszulesen . . .

Da nach Hegel jede Philosophie ihre in Gedanken dargestellte Zeit ist, schließt auch die geschichtsphilosophische Betrachtung notwendig mit dem Restaurationszeitalter ab. In theoretischem Belange gewährt indessen auch dieses Ende nur den relativen Wert eines Entwicklungsgliedes und ist seinen Motiven nach von eitler Gegenwartsapotheose weit entfernt. Die jungdeutschen Fortschrittmänner freilich hatten bei allem zeitlichen

Betrachten nicht so sehr das Heute als das Morgen im Auge und waren weniger auf die Durchdringung und Durchgeistigung des Vollbrachten als auf Triebe und Anstöße zu mutigem Vollbringen bedacht. Sie alle aber verleugneten ihre geschichtologische Schule so wenig wie nur später Lassalle oder Marx oder Ranke und Sybel. Hegel hat in Ästhetik und Geisteswissenschaft unvergängliche Spuren hinterlassen, die die schädlichen Nachwirkungen gewisser beobachtungsfeindlicher Dogmen seines Enzyklopädismus überdauert haben und die eingewurzelte Geringschätzung seitens einer unwissenden Öffentlichkeit noch lange überleben werden. Er hat den ganzen Liberalismus mit jenen spekulativen Energien ausgestattet, die sich in den vom literarischen und wohl auch von manchem anderen Standpunkte unübertroffenen politischen Parteidebatten der vierziger bis sechziger Jahre entladen sollten. Und selbst der Pragmatismus der Feuerbachjünger, der gegen den preußischen Staatsphilosophen Sturm lief, ist dem schwäbischen Idealisten auf Schritt und Tritt Belehrung und Befruchtung schuldig.

Hegels Ineinsbildung von Leben und Vernunft, Vernunft und Geschichte ist die stärkste lebensbejahende Macht des heraufziehenden Jahrhunderts. Es ist vonnöten, hier auch bei den Gefühlswerten des kurz durchmusterten spekulativen Reichtums zu verweilen: Da ist die Auffassung aller Entwicklung nicht als sachten Hervorgehens, sondern als harten Ringens, auch mit dem Feinde in der eigenen Brust. Daher die Notwendigkeit des Schmerzes und die Rechtfertigung des Katastrophischen, als einer Fortschrittsphase des Allgeistes. — Eine wahrhaft antikische und dem Hellenismus der Klassik zuinnerst verwandte Überzeugung von der Bestimmung des Einzelnen im All: Was immer ich tue, bewirke ich als Werkzeug des Unendlichen, im Einklang mit dem allgemeinen Geschehen, ohne indes an meiner inneren Freiheit Einbuße zu leiden. — Die feste Verstrickung aller Kulturwerte im historischen Denken, das sämtliche Elemente jeder geistigen Entwicklung, alle Konflikte idealistischer Lebensgestaltung überhaupt in sich befaßt und so zu einem Medium objektiver Güter, zur großen Verständigungsmöglichkeit der in der Gegenwartsdimension geschiedenen Geister emporwächst. (Darum hatte auch in jungdeutschen Zeitläuften die Erschütterung des Historismus

eine vollkommene Verzweiflung an Sinn und Aufgabe der Gegenwart zur Folge.) — Die Möglichkeit, immer neue Erfahrungen in die erarbeiteten Symbole hineinzutragen, nicht um Speicher zu füllen, sondern die Antlitzbildung des Belebten zu vollenden. Mochte auch manchen Schwarmgeist die Versuchung locken, mit Hilfe Hegelischer Handbücher in wenigen Tagreisen zum heiligen Geiste vorzudringen; der Einzelwissenschaft eröffnete sich hier eine Bildung, die redlich mit Endlichem schalten und doch überall über ihm stehen konnte. Die selbstgewählte Beschränkung ist keine Negation mehr. Das Einzelne ist nicht irrationell, die Welt ein System fleischgewordener Gedanken, der samenstrotzende Leib der Gottheit. Der Genuß des Höchsten ist schon auf Erden möglich, die Wirklichkeit ist des Göttlichen voll.

Der Hegelismus hatte sich während der letzten Lebensjahre des Meisters alle Geistesgebiete unterworfen und beherrschte sie eine Generation lang fast ohne Einschränkung. Das politische System beförderte seinen Einfluß allenthalben und verpflanzte ihn z. B. durch die Versetzung Bruno Bauers auch nach den Rheinlanden. Noch als mit Friedrich Wilhelm IV. ein neuer Kurs einsetzte, erwies sich der Schatten des toten Hegel weitaus mächtiger als das christlich-germanische Programm des romantischen Königs und der agitatorische Wettbewerb seines Regierungsphilosophen Schelling. Erst der Aufstieg des durch ihn so lange verdunkelten Schopenhauer gibt das Erschlaffen seiner Wirkung an . . . Unter den literarischen Folgeerscheinungen erheischt zunächst die unter Hegels persönlichem Einflusse herangebildete Kritik unser besonderes Augenmerk. Neben Fr. Th. Vischer und Gervinus (im Übrigen einem Schüler Schlossers) stehen die Shakespeareinterpreten Röttscher und Ulrici, stehen Julian Schmidt und die grimmigen Hallenser um Echtermeyer und Ruge. Die allgemeine Schultradition, deren Niveau wir etwan in Röttschers Schriften bezeichnet sehen, verbindet die ästhetischen mit den geschichtsphilosophischen Ergebnissen. Die Grundlage liefert der Parallelismus zwischen künstlerischem Gestalten und denkender Analyse, zwischen einem Aufbauen aus instinktdurchwebter Materie und aus sehenden Begriffselementen. Wären Verstand und Phantasie nicht Strahlen des nämlichen Gestirnes, so könnten sie einander nie begegnen. Der Denker „übernimmt auf diese Weise

das Geschäft die ewige Vernunft und göttliche Weisheit, welche über den ganzen Bau eines Kunstwerks ausgebreitet ist und seine inwendigste Seele ausmacht, in selbstbewußte Weisheit umzusetzen und die verkörperte Idee in den verklärten Leib reiner Gedanken zu metamorphosieren“¹⁾. Durch das Erkennen wird der lebendige Bau der versinnlichten Idee für den Augenblick „dekomponiert“: „Der schöne Leib des Kunstwerks soll also zunächst gleichsam zerstört werden, um das schlagende Herz desselben zu finden“²⁾. Immer überzeugender offenbart solches Denken die Allgemeinvernünftigkeit des Einzelnen und erheilt vom Kleinsten aus die Architektonik der ganzen Schöpfung. Und dieser Kritik ist von vornherein das Verdienst nachzurühmen, ihre Grundsätze beständig praktisch geprüft und an gründlichen Einzelanalysen präzise bewährt zu haben.

Schon Tieck hatte in der Vorrede zu seinem „alt-englischen Theater“ Shakespeare weniger romantisch-poetischen als vielmehr historisch-poetischen Sinn zuerkannt (Hebbel): Seine Größe beruhe darauf, die tiefste Bedeutung seiner vaterländischen Geschichte veranschaulicht zu haben — etwan so wie Sophokles die allbekannte Urgeschichte seiner Stadt zur Fabel genommen hat. Auch Rötcher sieht durch Shakespeare die historische Tragödie eröffnet, nachdem auf Calderons Erde nur die historische Legende (ohne Entwicklung und Konflikt) geblüht. Das historische Element wird hier nicht in den Charakteren oder im Milieu, sondern — im geraden Gegensatz zur „Hamburgischen Dramaturgie“ — im eigentümlich Drastischen, in der Organisation des Dramas gesucht; Charakterisieren ist nur ein Einzelgeschäft des Dichters, das sich zum Organisieren wie das Porträt zum historischen Gemälde verhält. Dieselbe Ansicht ist der Nerv in Ulricis Shakespearewerk: „Der Dramatiker stellt ja nicht bloß die Geschichte porträtmäßig dar, er dichtet sie auch, und diese Dichtung ist der Kern und das Wesen der Geschichte, das in der Wirklichkeit nicht zur unmittelbaren lebendigen Erscheinung kommt, weil es mit seinen letzten Wurzeln in die Unendlichkeit Gottes sich verbirgt. Darum muß im Drama auch äußerlich, un-

¹⁾ H. Th. Rötcher, „Abhandlungen zur Philosophie der Kunst, 5 Bde., Berlin 1837—47, I, 53.

²⁾ I, 20.

mittelbar erscheinen, was in der Geschichte nur mittelbar und innerlich, unter seinen Wirkungen verborgen liegt; und der anscheinende Verstoß gegen die Geschichte, der eben damit aufhört ein Verstoß zu sein, dient daher nur dem Dichter als Mittel zur klaren Veranschaulichung der Grundidee seines Werkes, die hier, wie immer, die Anschauung der Geschichte in deren unmittelbarer Beziehung auf Gott zu ihrem Inhalt hat. . .“¹⁾ Shakespeare gebe nicht weniger als eine solche Darstellung der Weltgeschichte; wie in dieser sei die Wechselbeziehung zwischen allgemeiner Lage und handelndem Individuum sein spezifisches Problem. Vor Hebbel verwendet Ulrici die Formeln „dramatisch darum historisch“ und „historisch darum dramatisch“ als stehende Gleichungen. So ist nunmehr die Historie als nächstes Erscheinungsgebiet des tragischen Widerspruchs und der Ideenverkörperung zur dramaturgischen Hauptkategorie geworden.

Anders erheben die Jungdeutschen gegen die leidigen gegenwartzufriedenen und fortschrittsträgen Auswirkungen des historischen Systems energischen Einspruch. Die Geschichte sei nun gänzlich ins Leben getreten, meint Gutzkow, und brauche nicht mehr in Gestalt von Fußnoten, Genealogien, Kompilationen die moderne Entwicklung hemmend zu begleiten. Denn diese benötigte Ziele und Motive, keine Erkenntnisse und Reflexionen. Seine Theaterstücke enthüllen nicht die gesetzlichen Angeln der Geschichte, sondern spinnen bühnenwirksame Intriguen in ausgewählte Vergangenheitsbilder hinein; sein Kulisseninstinkt zieht ihn zwar unwillkürlich zu bestimmten Konflikten und Katastrophen, aber die Darstellung des eigentlich Historischen bleibt genrehaft und reproduktiv, Folie und Stoff, nicht Idee und Notwendigkeit. — Wienbarg dünkt es ungereimt, daß Junges und Lebensfähiges sich durch Vermodertes belehren lassen solle: „Dies Protestieren gegen die Historie, meine Herren, das ist die große Erbschaft, die Luther uns übermacht hat und wollte Gott, seine Kraft und sein Geist senkte sich auf uns nieder und wir wären im Stande, das begonnene Werk der Reformation nach allen Seiten hin würdig zu vollenden“²⁾. An seiner Seite streitet Mundt gegen

¹⁾ „Über Shakespeares dramatische Kunst und sein Verhältnis zu Calderon und Goethe“, Halle 1839, 436.

²⁾ „Ästhetische Feldzüge“, Hamburg 1834, 32 f.

Savigny und Hegel, und Heine redet verdrossen von den theoretischen Hintermännern der Reaktion, die „gemütlich beschwichtigende Fatalitätsgedanken“¹⁾ herumtragen. Den Vertretern des „Organischen“, von Haller bis Heinrich Leo, stehen die Fanatiker des unbedingten Fortschrittes mit Haß und Hohn gegenüber. —

In allen diesen Debatten liegt der volle Gegensatz zweier Welt- und Lebensanschauungen eingeschlossen: Die schroffe Diskrepanz zwischen revolutionärer Vernunftforderung und Traditionseingehorsam; zwischen demokratischer Übernahme französischer Praktiken zu gemeinsamer Befreiung, und konservativer Pflege der eigentümlichen Konfiguration des politischen Deutschland; zwischen harter Tatsachenwürdigung (wie sie die großen Historiker fortgesetzt haben), und soziologisch ausgerechneter Glückseligkeitsmoral; dies alles befiehlt sich unter den Schlagworten Freiheit und Notwendigkeit, die dann im Liberalismus mannigfache Kompromisse eingehen. Der Rationalismus ist hier wieder nicht auf seiten Hegels. Gerade die geschmähten Ideologen sind es, die das Argument der Erfahrung für sich in Anspruch nehmen dürfen, während sich die positivistischen Neuerer und Tatmenschen auf Postulat und Norm berufen müssen. So läßt P. A. Pfizers Aufsehen erregender „Briefwechsel zweier Deutschen“, der über die Gegenüberstellung des großdeutschen und des kleindeutschen Programms hinaus zu einer fernblickenden Auseinandersetzung von Theorie und Praxis aufsteigt, den Sprecher des Doktrinären ausführen: „Die Wirklichkeit spottet der kurzsichtigen Versuche einer allgemeinen Völkerbeglückung, eines Universalausgleichungsprozesses, einer Weltversicherungsanstalt, wodurch die schwache Gutmütigkeit einst noch allen alles recht zu machen hofft. Hüte man sich, die Notwendigkeit aus Mitleid hemmen zu wollen, wenn man nicht auf alle Wirksamkeit Verzicht leisten oder selbst ihr Opfer werden will; trübe man sich Genuß und Betrachtung der Welt nicht durch unzeitige Weichheit. Um solche Forderungen zu befriedigen, müßte jedes einzelne Volk, ja sogar jeder einzelne Mensch für sich allein alles sein und alles haben, und dies wäre dann gerade der Tod einer Welt, welcher jene dunkelhafte Weisheit erst zum rechten Leben verhelfen will“²⁾. Dem

¹⁾ Meyer VII, 295.

²⁾ DLD 144, 239.

homme moyen und dem homme accompli wird so die spröde, unerbittliche Erfahrung entgegengehalten.

Das ästhetische Wollen der neuen Generation wird im Zusammenhang der zeitgenössischen Literatur zu überblicken sein. Wir zählen deshalb hier nur eine Reihe von Folgeerscheinungen auf, die später keinen Raum mehr finden werden. Die schlagwörtliche und stimmungsmäßige Verbreitung des Hegelismus bei den Gebildeten der Zeit kann überhaupt nicht überschätzt werden. Gedankenketzen dringen auch in die gesellschaftliche Konversation bei Laube und Gutzkow ein, sie stecken noch den nüchternen Immermann an, sie färben auf die Phraseologie sowohl der Ida Hahn-Hahn wie der Fanny Lewald ab. Da ist Leopold Schefer, der im Endlichen das Unendliche liebt; mit seiner pantheistischen Beseelung der Materie, mit seiner an den Buddhismus gemahnenden Verehrung der Vollkommenheit, Allheit, Göttlichkeit. Friedrich von Sallets religiöser Weltschmerz und pathetische Allbegeisterung. Grabbe hält sich an die Taten des Genius der Geschichte, der ihm nun freilich nicht so sehr als eherner Künstler und Weltenrichter denn als impulsiver und gelegentlich jähzorniger, boshafter Demiurg vor Augen schwebt. Büchner zeigt die Persönlichkeit im Kampfe mit der Forderung der Zeit, er begründet die Kollektivtragik des Namenlosen. Kurz schreibt bei Herausgabe der ersten Kapitel des „Sonnenwirtes“, die Geschichte habe der Dichtkunst die gleichen Dienste zu leisten wie die Kirche den bildenden Künsten; auch hier erscheint der Dichter an die Fabel der Begebenheit gebunden, in der sich eben das Wesentliche, Ideelle des praktischen Geschehens niederschlägt. Die nämliche Auffassung liegt den tönernen Kolossen der Dramenzyklen Rückerts zugrunde, deren dialogisierte Geschichtserzählung jeder dramatischen Konzentration widerstreitet. In dieser Hinsicht gänzlich ungewürdigt ist auch noch der „sächsische Umland“ Mosen. Er verkörpert in seinem „Ahasver“ die Geschichte als Werk des ewig sich fortzeugenden Willens, der die Erde bildet und am Ende einer titanischen Resignation anheimfällt, im „Ritter Wahn“ die Seele, die in Unsterblichkeit ihre Einswerdung mit Gott ersehnt. Sein Aufsatz „über die Tragödie“ vergleicht den unerbittlichen Gedanken des Weltgeistes der neuen Geschichtsphilosophie mit dem Schicksal der Alten. Geschichte ist schlechtweg die Offen-

barung Gottes und ihr berufener Dolmetsch und Prophet der Dichter; der ideale Dramatiker macht die Bühne zur Kanzel der Weltgeschichte. Mosens historische Epigonendramen versuchen denn auch fast sämtlich bestimmte Ideen und Probleme an Brennpunkten der Entwicklung zu vergegenwärtigen: „Kaiser Otto III.“ den Beginn des II. Jahrtausends, „Herzog Bernhard“ die nationale Idee im großen Kriege, „Cola Rienzi“ den Gegensatz zwischen mittelalterlicher und römischer Staatsidee, „Die Bräute von Florenz“ den Zwist der kommunalen Partei- mit der Weltpolitik. Mit Hebbel, dem das Historische als das Vehikel zur Verkörperung seiner Anschauungen und Ideen dient, Kunst die höchste Geschichtsschreibung, das Drama eo ipso historisch ist, schließt die Geschichte die Besitzergreifung der letzten und höchsten Kunstform und damit das ganze Stadium ihrer theoretischen Begründung in der Weltanschauung des Jahrhunderts ab.

4. Nachwirkungen und Gegenwirkungen

Der schroffe Bruch, den die Entwicklung etwan mit Goethes und mit Hegels Tod erfährt, ist ein hervorstechendes Beispiel jener rapiden Energieumschaltungen, wie sie gerade in systematisch aufgebauten Kulturen regelmäßig eintreten. Die Folgegeneration empfängt die Überzeugung, vor einem vorläufigen Gipfel, vor einem Höchstmaß der auf den eingeschlagenen Wegen erreichbaren Vollkommenheit zu stehen, und wendet ihren Arbeitsdrang und Ehrgeiz dem Dienste neuer, noch nicht dogmatisierter Ideale zu.

Jede Entwicklung muß nach Hegels unerschütterlicher Überzeugung Auswicklung und Enthüllung von vorhandenen Tendenzen sein; nun aber ging sie vielfach als Revolution über ihn hinweg, voll der stolzen Zuversicht, ihn überwinden zu können. Teils schob man ihn ob seiner in den letzten Jahren ausgesprochen reaktionären Gesinnung in die äußere Parteigenossenschaft der Jarcke und Phillips, teils widerstrebte man den Praktiken der Altenstein, J. K. Schulze, Marheineke, die die Enzyklopädie zur graduierten Staatsphilosophie erhoben hatten. Ein Brief Schlesiens an Varnhagen meldet die Absicht, gegen Hegel aufzutreten, aber bezeichnend nicht gegen sein System, sondern „nur gegen die Aus-

dehnungen des philosophischen Verfahrens und der Gewalt, die die Wahrheit Hegels gegen alle anderen Bestrebungen des Denkens, der unmittelbaren Spekulation, die werdenden und in der Bildung befangenen Überzeugungen und Wahrheiten des Geschlechtes ausübt“¹⁾).

Noch während Hegel einem vielhundertköpfigen, glänzenden Publikum seine Logik und Metaphysik vortrug, demonstrierte daneben der Dr. Arthur Schopenhauer, der unmittelbar nach Hegels Ankunft in Berlin sein Hauptwerk abgeschlossen hatte und nun trotzig zu gleicher Stunde ankündigte, einem winzigen Häuflein seine Ethik und Willenslehre. Die neue Gegenwirkung war erfolgreicher. Jetzt arbeitete Feuerbach, der dann noch Gottfried Keller vor seinem Heidelberger Katheder gesehen und den poetischen Realismus durchgängig befruchtet hat, in Erlangen an seiner anthropologischen Religionsauslegung, im Rahmen einer erlösend einfachen, denkökonomischen Wirklichkeitsphilosophie. D. Fr. Strauß, der Vater der historischen Dogmenkritik und Hauptbefreier voraussetzungsloser Forschung, die bald als „moderne Wissenschaft“ kampfbereit in die Schranken treten sollte, hatte in Tübingen sein theologisches Studium abgeschlossen. Noch in den letzten Lebensmonaten Hegels erschienen zwei ausdrückliche Gegenschriften des antiidealistischen Philosophen und Epikers, Philologen und Historikers O. Fr. Gruppe. Die bedeutendere ist der „Antäus“, ein „Briefwechsel über spekulative Philosophie in ihrem Konflikt mit Wissenschaft und Sprache“: Spekulation wird mit Mystik in einen Tiegel geworfen. Wahre Wissenschaft müsse die psychologischen Tatbestände aufsuchen und beim konkreten Einzelnen beginnen. Moralischen und metaphysischen Erdichtungen sei selbst in der Folterbank der Dialektik keine Erkenntnis abzupressen. Wie nun so viele andere kehrt auch er zum unmittelbaren Charakter der intellektuellen Anschauung zurück, nicht ohne manche offene Türe einzurennen.

Zu gleicher Zeit vollendet Mörike in der Ländlichkeit von Owen und Ochsenwang seinen Erstlingsroman, schreibt der werktätige Tatmensch Albert Bitzius zu Lützelflüh die ersten Blätter seiner Erziehungsromane nieder. G. Pfizer gibt 1831 seine erste

¹⁾ H. H. Houben, „Jungdeutscher Sturm und Drang“, Leipzig 1911, 592.

Sammlung heraus. Lenau sonnt sich im Freundeskreis der Schwaben, die teils mit Uhland zu Wissenschaft und Politik abschwenken, teils mit Mayer und Schwab in Amt und Musendienst aufgehen oder wie Kerner auf dem Weinsberge in magische Naturgemeinschaft sich einspinnen. — An der Donau war die Welt der Meisel und Gleich, das Erbe der Schikaneder, Huber und Hensler nach wie vor lebendig; hier blühten die uralten Überlieferungen, die über Kurz und Hafner, Stranitzky und Prehauser, J. B. Adolph und die Lokaldramatiker der Türkenzeit, über Oper und Wirtschaft bis zu dem Typus der prunkvollen Rappresentazione, zu den Spektakeln der Celtes und Chelidonium zurückdeuten. Vermochte doch auch der große Kampf um das idealistische Formproblem, besonders des Dramas, nur in Gestalt verhältnismäßig schematischer Programmgegensätze die Geister der Weiskern und Ayrenhoff, Klemm und Heufeld, Sonnenfels und Alxinger zu bewegen¹⁾. Die phantasievollen Regungen eines beispiellos sinnenfreudigen Volkes hatten sich ihre urwüchsig-formlose Bühne geschaffen, die wie keine andere vom gesellschaftlichen Augenblickszustand und den Tagesereignissen der Kaiserstadt lebte und alle Entwicklungskrisen durch ihren unerschöpflichen Stoffreichtum überwand. Jetzt widmete sich Bäuerle, der am Gängelband fürsorglicher Zensur „die Bürger in Wien“ verherrlicht hatte, vollständig seiner so ungemein verbreiteten „Theaterzeitung“. Raimund, voll wachsender Verdüsterung, stand im Zenith seines Ruhmes, aber schon kam Nestroy, der neue, größere ξ ..., aus Graz an das Theater an der Wien gezogen. Bauernfeld brachte 1831 das erste seiner Konversationslustspiele auf die Bühne und bald darauf begann der kleinere Halm. Schreyvogel wurde einer segensreichen, reifen Wirksamkeit jählings entrissen. Loyale Untertanenblätter boten die Anregungen Fr. Schlegels, Gentz' und Adam Müllers aus. Auf einsamer Höhe wühlte sich Grillparzer, Determinist und Wahrheitsfanatiker, im nagenden Widerstreit zwischen den Kategorien seines harmonisch-lyrischen, klassischen Dramas und einer charakteristischen, nach ihrem eigentümlichen Formgesetz ringenden Kunst, in lähmende Verbitterung

¹⁾ Dies großzügig konzipiert und einläßlich ausgeführt im 1. Kapitel des III. Bandes von J. Naders Literaturgeschichte. Belege bei K. v. Görner, „Der Hans Wurst-Streit in Wien und J. v. Sonnenfels“, Wien 1884.

und Reflexion hinein. Mehr als dem schicksalsmäßig leidenden, genialen Kleist, dem als geborenem Dramatiker das Tragische als solches überhaupt nicht problematisch war, dem Klassisch und Romantisch nur eine Zeit lang einen allgemeinen Darstellungskonflikt bereiteten, erwächst dem Schaffen Grillparzers — bei allem Reichtum seiner psychologischen, historischen, literarischen, religionskritischen Interessen — alle Zwiespältigkeit und Gebrochenheit aus dem Ringen um das Drama als besondere Kunstform. Er erheischt deshalb die Einstellung auf den großen Widerstreit zwischen Ideen- und Charakterdrama, wie er seit Kleist vorzüglich von den Persönlichkeiten Grillparzer-Ludwig und Werner-Hebbel-Ibsen auf dem weitesten Forum des Jahrhunderts ausgefochten wird.

Noch lebten die Kirchenväter der Romantik. Hofrat Tieck, längst kein Revolutionär mehr, aber tätig und zeitgemäß wie je, wirkte als Vorleser und Dramaturg in Dresden; A. W. Schlegel lehrte, selbst rüstig lernend, in Bonn; und Schelling fristete, ausgegeben nach dem Rausch einer frühreifen Jugend, in weltlichen Ehren ein Honoratiorendasein. Im Jahre nun, da die stimmungsreiche und doch seltsam wuchtige Tragödie Heros und Leanders, in ihrem gräßlichen Titel alle Affektmechanik des larmoyanten Epigonentums typisierend, das Licht der Lampen erblickte, erhob in Anastasius Grüns „Spaziergängen“ eine unerhörte politische Steifnackigkeit ihre fordernde Stimme. Neben diesen anonymen Gedichten erschienen die „Briefe aus Paris“. Wahrheit! lautete der Streitruf der jungen Generation. Schaustellung der Gerüste hinter allen romantisch-ästhetischen Attrappen, Einreißung aller Götzentempel, Entlarvung aller Moralfiktionen! Der Geist Schillers fand neue Jünger, die sich zum Teil gleichzeitig, wie Börne, Grabbe, Müllner, als Gegner Goethes bekannten, oder wie Gutzkow und D. Fr. Strauß den Teeschwärmereien der Salons einen männlichen Heldenkultus entgegenstellen wollten; man verstand den erziehlischen Charakter seiner Schönheit; man liebte sein „praktisches“, faßlich geprägtes, so gar nicht exklusives Pathos; man bewunderte seinen Kampf um eine veredelte Wirklichkeit und stellte ihn als Dichter der ringenden Schönheit neben den Philosophen des ringenden Begriffs¹⁾. Man schwelgte noch im Kulte Shake-

¹⁾ Bereits auf einen skeptischeren Ton gestimmt ist die Gegenwartsbedeutung in dem Rückblicke Immermanns: „Memorabilien“, Hamburg

speares, dann des reinen Genius Byron und des reinen Helden Napoleon, als welcher nach dem „Begriffs- und Kategorienmenschen“ Robespierre, den Grillparzer einen „Pedanten der Freiheit“ hieß, den Zauber echter Persönlichkeit fühlen lasse. Diese Jünglinge waren fast alle in Hegels Hörsaal gesessen, sie hatten von der Revolution die Aufrichtung eines vernünftigen Staatswesens erhofft. Börnes Agitation befeuerte ihren Entschluß, sich von dem Abgelebten völlig loszusagen. Sie pochten auf ihre immanente Weltanschauung, d. i. nach Mundt „diejenige Weltansicht, welche sich der unheilvollen Trennung zwischen der Idee und Wirklichkeit frei entwunden, welche die notwendige göttliche Lebenskraft der Wirklichkeit erkannt und zum Prinzip aller Gestaltungen des Daseins erhoben hat“¹⁾. Eine eigentümliche metaphysische Schätzung der Wirklichkeit gewinnt Raum (Schefer). Der Idealismus erweist sich als Sauerteig in einem Positivismus, der im Materiellen nicht ein Zufälliges, Untergeordnetes sieht, sondern Vernunft, Weltgeist, Kunstwerk. Die Gefühlswerte dieser spekulativen Allbeseelung sind sehr wohl denen des Fechnerschen Weltbildes zu vergleichen. Die Kunst bedeutet auch hier immer wieder die Verkündigung, daß die Wirklichkeit des Gottes voll sei. Indessen wird das mehr versichert als bewiesen.

Die Romantik soll in ihrem Kunst- und Lebensideal niedergekämpft werden; in Sonderheit jenes Puritanertum, das immerzu über Prosaisierung und Fortschritt wehklagt. Denn man kann wirklichkeitssinnig und sehr poetisch, man kann poetisch sein ohne Nachtigallensprache und Kinderlallen. Der Mensch hat seine Welt als schön zu verstehen! . . . Die Wirklichkeitstendenz legt Gewicht auf Reisen, glatte Manieren, behagliche Lebenseinrichtung. Der Realismus liebt exotische Gewänder. In Sealsfield wirken die Einflüsse Chateaubriands und Bernardin de St. Pierres wie Scotts und Coopers fort. In Forsters und Al. v. Humboldts Spuren schreiten wie Chamisso die fachgelehrten Reisenden Martius, Pöppig, Eschwege. Der Roman der Musäus und

1840, 1. Abt., 271 ff. Und der Naturalist Büchner schreibt: „ . . . Ich halte viel auf Goethe und Shakespeare, aber sehr wenig auf Schiller“ (Ges. Schriften, Hg. P. Landau, Berlin 1909, II, 189).

¹⁾ „Asthetik“, Berlin 1845, 16.

Thümmel, Hippel und Hermes wird aktuell; fast alle Jungdeutschen haben einmal Reiseskizzen geschrieben. Die Sozialisten St. Simon, Fourier, Proudhon, Bazard predigen ihre Glückseligkeitsphilosophie. Englischer Einfluß erneuert sich seit Gentz und Ad. Müller, der Westen ist schon durch den liberalen Kosmopolitismus stark vertreten. Der Eheproblematik der Dumas und Sand harrt im Berlin der Rahel und Charlotte Stieglitz, in der Gesellschaft Fr. Schlegels und Schleiermachers ein doppelt bestellter Boden. Die Liebe wird wieder zur amoralischen Empfindung, wie nur bei Heinse und Brentano, zur tobenden Naturgewalt wie in der „Penthesilea“. Das ist ein Ansturm gegen die zweckstrebige Mechanisierung der sozialen Verhältnisse, wie sie dank der emporschießenden Fabriksindustrie und der raschen Bevölkerungszunahme nach den Freiheitskriegen jäh um sich griegen gegen die Affekträgheit des Naturalismus. Mit dem Verfall der Zirkel sind Publikum und Kunst auseinandergerissen; ein flackernder Feuilletonstil wetteifert mit flacher Unterhaltungsschriftstellerei. Das Orientierungsbedürfnis sucht nach festerem Rückgrat als nach der trennenden Kritik. Ein Gutzkow wirbt für eine Religion. Aus seinen Berliner Studententagen schreibt Feuerbach — in seinem so bezeichnenden Pubertätsstil — an seinen Vater, er wolle nun den Menschen als ganzen, nicht das Objekt des Anatomen oder Juristen oder Philosophen, an sein Herz drücken; und er verabscheut den Unsterblichkeitsglauben, der von der irdischen Gegenwart abziehe.

Die Maske des Zerrissenen, getüncht mit Spleen und Blasiertheit, wird sprichwörtlich nicht nur im Lager der Gegner. Auch weibliche Gegenstücke treten auf, vom Schlage der Edwina in Gutzkows „neuen Serapionsbrüdern“. Das tragische Pathos, mit dem bei Hebbel Epochen zu Grabe geläutet werden, quält sich bei Büchner in schwächeren, gebrochenen Tönen stammelnd zwischen den Zähnen des verratenen Danton hervor: „... Etwas kann nicht zu Nichts werden! und ich bin Etwas, das ist der Jammer! — Die Schöpfung hat sich so breit gemacht, da ist nichts leer. Alles voll Gewimmels. Das Nichts hat sich ermordet, die Schöpfung ist seine Wunde, wir sind seine Blutstropfen, die Welt ist das Grab, worin es fault...“ Und in seinem Lustspiel reflektiert Lena: „Es kommt mir ein entsetzlicher Gedanke,

ich glaube, es gibt Menschen, die unglücklich sind, unheilbar, bloß weil sie sind“. „Dort abwärts liegt mein Ziel in Nacht und Nichtigkeit!“ sind die letzten Worte des todgeweihten Struensee bei Laube. Hier ist die Welt der Titanen Grabbes, deren übermenschliche Riesenkraft an einer kollektiven, ungeistigen, geistüberlegenen Macht zerschellt, wie sein im Anblick der afrikanischen Küste sterbender Heinrich VI. Ein „großer Krummer“ tritt dem reinsten Willen plötzlich in den Weg. Der zur Charaktertragik geschürzte Knoten wird durch die Katastrophe eines Schicksalsdramas — ziemlich unkathartisch — zerrissen: Die Haltung einer Zeit, die an der schließlichen Vernünftigkeit alles Geschehens, an der Zweckmäßigkeit und inneren Gesetzmäßigkeit des geschichtlichen Verlaufes irre geworden ist; die zwischen dem Krampf des Schmerzes und dem Spasmus grimmigen Lachens schwankt und sich der letzten Pein durch den Zynismus des Nichternstnehmens entzieht (Don Juan). Hier steht auch der im Bewußtsein gescheiterten Titanentums scheidende Hippolyt im „jungen Europa“, und als satirische Gegenbilder, künstlerisch viel tiefer, die halb Jean Paulisch reizsamen, halb schnurrigen „Zerrissenen“ Ungern-Sternbergs, die alle mehr gedachte Theoreme und personifizierte Marotten sind denn gefühlte Wesen und Anomalien von Fleisch und Blut: Aufklärungsfeindliche Ästhetiker, Casanova-schüler, Selbstmordvirtuosen, arkadische Präziösen, ironische Asketen.

Der Wahrheitsfanatismus hallt, gemäßigt, auch im ästhetischen Bereiche wieder. Laube ruft in den „Charakteristiken“: „Die Wahrheit, die ganze Wahrheit, nur geläutert und gefügt im Sonnenfeuer des Geschmacks, in der Werkstatt des Schönen, dies ist das ein und alles, was wir wollen, und wer das liebt und wünscht und befördert, der ist unser“¹⁾. Das ästhetische Denken war durch Solger und Hegel innerhalb der philosophischen Spekulation selbständig gemacht worden; so wurde es zwar einer unabhängigen Entwicklung fähig, jedoch gleichzeitig aus der innigen Verknüpfung mit der zeitgenössischen Produktion gelöst. In der Tat ist die jungdeutsche Kunstlehre, dank ihres Anschlusses an die Hegelsche Methode von idealistischen und identitätsphilosophischen Problemstellungen beherrscht, von der Einfachheit und

¹⁾ Hesse, Bd. 49, 348.

Ökonomie ihres Stilprinzips weit abgekommen. Schon Gutzkow hatte das durchschaut und wollte unter anderen seinen bestgehaßten Rivalen Mundt vor die Wahl gestellt wissen, „ein ganzer Heine oder ein ganzer Professor“ zu werden. Wir haben diesen theoretischen Bestrebungen gründlichere Aufmerksamkeit zu widmen.

Wienberg gibt sich als Anwalt des Rechtes, das mit uns geboren ist, d. h. hier nicht des ewigen, unbedingten Naturrechtes, sondern des zeitgemäßen, das auch mit uns stirbt. Auch sein traditionsfeindliches Denken, das sich einer großartigen kulturgeschichtlichen Sendung bewußt ist, bleibt innerlich in mancherlei historistischen Voraussetzungen verwurzelt. Durch germanistische Studien mit allerhand Literaturkenntnis in bescheidenem Maße ausgerüstet, begeistert für die Klassiker und Herder keineswegs verschmähend, ja sich gelegentlich auf den „Laokoon“ berufend, hält er es als Ästhetiker vorzüglich mit dem „Erwin“ und Jean Paul, im Übrigen sehr skeptisch gegen Systemmetaphysik und -terminologie. Seine Darstellung ist größtenteils impressionistisch und improvisatorisch, oft unbekümmert um die Plastik des Gedankenganges. Sein Hauptaugenmerk gilt der Prosa, als deren edelster Vertreter Heine gepriesen wird — neben dem Dramatiker Goethe und dem Lyriker Byron. In romantischen Spuren zeigt er die Analogien und Gegensätze zwischen Natur- und Kunstschönheit auf. Überall auf ein vermittelndes Prinzip zwischen dem künstlerischen Sinnen und dem tätigen Handeln bedacht, steuert er schließlich einer Vereinigung des Guten mit dem Schönen zu, wie sie die Spätromantik in der Religion entdeckt zu haben vermeint hatte. Nur einer Wechselwirkung von Tun und Wissen entspringe geistiges Dasein. Wie bei Novalis, Jean Paul, Schelling, Solger und gegen Kant wird hier der Genius als allgemeine Synthesis, als produktive Natur schlechthin betrachtet, die nach immanentem Gesetze mit der Wirklichkeit übereinstimmt und eine innere Welt zur positiven, gültigen erhebt.

Noch lebhafter an Solger wie an Schiller gemahnen die — formal am stärksten von Hegel abhängigen — Gedankengänge, mit denen Mundts Ästhetik an die Erfahrung herantritt. In der Unmittelbarkeit liegt alle idealische Schönheit. Phantasie ist weder ein Träumen noch ein Erdichten; vielmehr „jenes schaffende und plastische Element der Wirklichkeit selbst, das im Genius zu

dieser bestimmten Bildungskraft der Kunst sich verdichtet und als die besondere Befähigung des hervorbringenden Geistes geltend macht“¹⁾. Nach Mundt verwandelt sich geradezu der anschauende Geist in seinen Gegenstand; so werde der die Landschaft anschauende Geist selbst zur Landschaft! Das Kunstwerk ist gleichsam der Triumph des Realen über das Transzendente. In der spekulativen Philosophie ist das Unmittelbare endlich und nur das Potenzierter und Vermittelte unendlich. Nun aber, und das ist der Angelpunkt der Theorie, kann auch das Unmittelbare unbedingt und unendlich sein. Die Wirklichkeit ein Absolutes! Glauben und Wissen im Lebendigen vereint! Alles Dasein aus der Tat nicht der Idee! . . . Die triadische Formel wird dann freilich zu allen Handlangerdiensten in einer dialektischen Versöhnung von Denken und Schaffen mißbraucht. Mit Mundtscher Weitherzigkeit läßt sich natürlich alles Hegelisch argumentieren. Auch mit den religiösen Fragen wird sein Verfahren spielend fertig. Philosophie und Dichtung bleiben in engstem Zusammenhang. Das Widerspiel Erfahrung: Idee wird zuversichtlich als gelöstes Problem behandelt. In Wahrheit ist es solchen Köpfen nie Problem gewesen. Wiederum sehen wir, wie in romantischer Spätzeit, eine ungeheuer fein organisierte analytische Arbeit in einen Dogmatismus übergehen, der geistige Konflikte aufhebt, um alle Energie der Tat zu fördern. Nur, daß hier völlig widersinnig an dem Platonischen Verhältnis von Handeln und Erkennen festgehalten wird. Vor allem hätte nunmehr die Beziehung von Theorie und Praxis einer neuen Einstellung bedurft! Doch diese zwei Faktoren sind niemals weiter auseinander als in Zeitaltern solcher Revolution.

Noch Hegels Ästhetik enthält viel Substanzästhetik. Die neue Formästhetik wird im Kampf um die Kunstform geboren. Es ist ein kulturelles Unheil, daß jetzt die Kunstform wieder nicht dem Vollerleben einer Weltanschauung, in abgeschlossenem und mitteilbarem Bild, entwächst. Das Weltbild fügt sich nicht in harmonischen Ausdruck. Die Jungdeutschen sind wie ihr Gegner Menzel ganz allgemein nicht künstlerisch, viele gar nicht ästhetisch angelegt. Hasser des Luxus und der Virtuosität, machen sie die Kunst zum Vehikel ihrer Wirklichkeitsphilosophie, sie lassen sie

¹⁾ A. a. O. 121 f.

die Welträtsel des Hegelismus lösen (Selbstbewußtsein, Weltvergeistigung). Noch spielt die ästhetische Theorie in der Gesamteinstellung eine bevorzugte Rolle: Das Kunstwerk eine durch sich selbst gestaltete Idee, eine wahrhafte und freie Gestaltung aller menschlichen Verhältnisse. Sie finden aber keine Brücke zu der Praxis und können keine finden. Diese Ästhetik, die als solche noch etwan auf das Werk Hardenbergs zutreffend angewendet werden könnte, ist nicht mehr Bildungsideal und Weltanschauung strebender Kämpfer, sondern Ideologie satter, übersatter Erben; ein Komplex, der alle spekulative Bürde rüstig weiterschleppt, der sich aber aus äußerem Überreichtum und innerer Wurzellosigkeit jedem Materialismus und Naturalismus, jeder Nachahmungs- und Nützlichkeitsdoktrin elastisch anbequemt. Hier wird die tiefe Entfremdung zwischen Kunst- und Lebensform eingeleitet, der die Kunstauffassung des Jahrhunderts beherrschende Widerstreit zwischen dem metaphysischen und dem artistischen Standpunkte. Vielleicht versteht man hier die Tragik Grillparzers, der schon das neue Formideal erschaut hatte und doch zu hartnäckig am alten haftete, um jenes verwirklichen zu können . . . Gerade die Forderung nach Schönheit bleibt meistens schlagwörtlich. Wie sich im Theoretischen die Unterordnung des künstlerischen Momentes unter Religion und Philosophie vollzieht, geht auch in Hinblick auf die allgemeinen Interessen das ästhetische Weltbild einem Zerfall entgegen. Und wie es sich in Hamanns Tagen aus einem Wirrwarr religiöser und philosophischer Spekulation losgerungen hatte, sinkt es nun wiederum in eine Flut politischer, religiöser, soziologischer Programme zurück. Wieder wird rein Ästhetisches vom Moralischen, Praktischen aus frondiert. Wienbarg wettet gegen die „poetischen Chamäleons“, gegen die Bouterweck und Schlegel, die den Menschen die halbe Welt durchschmecken lassen, ohne ihn zu bessern; den stärksten Ausdruck solcher Stimmung geben Gutzkows Betrachtungen „Vergangenheit und Gegenwart“.

Die klassischen Ideale werden von der Skepsis gegen Zivilisation und ästhetische Gesetzmäßigkeit abgelöst. Ein brennender Tätigkeitshunger durchwühlt die durch Parteileben und Publizistik gestachelten Schriftsteller. Das Zeitgemäße, Fortschrittliche, Wirkliche wird zum politischen Programm. Die Abwehr der

Romantik oder dessen, was unter ihren Auswüchsen diesen Namen trägt, wird als freigeistiger Kampf gegen den Ultramontanismus aufgefaßt, noch Schellings und Hegels Philosophie mit religiösem Maßstabe gemessen. Ein Ruge will den ganzen Streit zwischen Romantik und Aufklärung als Kreuzzug wider den Atheismus verstanden wissen. Das alles sind Anzeichen nachlassender spekulativer Spannkraft. Hierher gehört auch die kurz-sichtige Polemik wider Hegel, dessen Begreifen dem Unmittelbaren nimmer gerecht werde. Hatte die Romantik den transzendenten Standpunkt Kants aus ästhetischen Motiven verabsolutiert, so sucht nunmehr ein praktisch-rationelles Streben nur nach bestimmendem Begreifen und mißversteht die ästhetischen Grundlagen der Sachphilosophie. Erfahrung und Idee klaffen aufs Neue auseinander. Feuerbach versichert in der Einleitung zu seinen Werken: „Meine Philosophie ist, daß ich keine Philosophie habe.“

Auch die schroff-protestantische Hallische Linke, die doch noch in den Jungdeutschen „französierende Romantiker“ sah, war sich des abgrundtiefen Einschnittes zwischen der Hegelschen Philosophie, wie sie die treuen Alt-Hegelianer aufgenommen hatten, und dieser taffordernden, parteiergreifenden, sozialistischen Wissenschaft deutlich bewußt. Der 4. Artikel des Manifestes „Protestantismus und Romantik“ beginnt: „Wir dürfen uns nicht darüber täuschen, wie richtig der öffentliche Instinkt empfindet, wenn er die lebendige Bewegung der nach-Hegelschen Wissenschaft als eine neue bezeichnet und die Neuerung gerade darin wiederfindet, daß nunmehr die philosophische Freiheit, in Herz und Nieren gedrungen, Charaktere bildet und mit erfolgreicher Begeisterung ins Leben der Wissenschaft, der Kunst und des Staates eingreift.“ Die spekulativen Voraussetzungen der Begreifungsphilosophie sollen einer Erfindungsphilosophie dienstbar werden: „Die absolute Taenlust des befreiten Geistes, der reformatorische Enthusiasmus, der unsre Mitwelt überall ergreift, begnügt sich nicht mit der Hegelschen Beschaulichkeit, welche in theoretischer Selbstzufriedenheit dem Prozesse bloß zusieht und jede Absurdität konstruiert, sondern handelt, fordert, gestaltet; denn der historische Prozeß ist der vernünftige, und diese Vernunft ist geltend zu machen von der

Wissenschaft des Vernünftigen in den Dingen, von der Philosophie“¹⁾).

Die Religionsphilosophie bereichert die Kette ihrer Ideal-Realismen durch immer neue Varianten. Günther auf katholischer, Baader auf protestantischer Seite werden als Gipfel der neuen Philosophie ausgerufen. Natürlich halten es diese Ansichten mit dem späten Fichte und dem bekehrten Schelling, mit der durch Göschel und Hinrichs, zum Teil durch Rosenkranz und Erdmann vertretenen Abart des Hegelschen Gottesgedankens. Mit dem (wie von Herbart) recht gleichgültig behandelten Schopenhauer verbindet sie die leidenschaftliche Materialismusfeindschaft. Auf der anderen Seite ist dieser Theismus relativistisch und positivistisch; er bewahrt gegen alles Absolute — sowohl als überkreatürlich-Selbstherrliches wie als unbedingten Wissensgrundsatz — instinktive Abneigung und überhaupt gegen alle idealistische Spekulation äußerste Skepsis. Das ist die Haltung Lenaus in seinem „Faust“, dessen Held in düsterem Erkenntnis pessimismus von vornherein dem Bösen ausgeliefert wird. Vom religiösen Standpunkt Baaders und des dänischen Theologen Martensens, dem sich der Dichter in jenen Jahren näherte, einem Glauben, der aus der Ergebung in eine persönliche Weltregierung Tatkraft und Diesseitsfreude zieht, wird hier über die ganze bewegliche, undogmatische Symbolik der spekulativen Metaphysik der Stab gebrochen²⁾. Solchen Köpfen konnte Schelling eine Zeit lang ein Gegengewicht gegen den Pantheismus verheißen, der bereits in den Parteien der jungdeutschen Generation in der Front des Atheismus stritt. —

Allgemein bestimmt ein breitspuriges Aposteriori Naturerkenntnis und Weltbild, die Forderung des Nebeneinander und der stillösen Reproduktion die praktische Kunstübung. Einem Gutzkow ist die Form etwas Zufälliges, Komposition etwas Überflüssiges. Wesentlich ist nur der Gedanke, die Entfaltung des Ideellen als solchen. Alle Darstellung steht in geradem Abbildungsverhältnis zu ihrem Gegenstande. Der Tautropfen ist nur grün

¹⁾ Jg. 1840, Sp. 417 f.

²⁾ Dies erfährt durch den Kommentar Martensens („Über Lenaus Faust“, Stuttgart 1836) volle Bestätigung. Vgl. auch C. Siegel, Kant-Studien XXI, 66 ff.

oder blau, die Welt aber schillert in allen Farben. Also vermag nur die breiteste Materie dieses Leben zu spiegeln, alle Strahlen der Zeit zu reflektieren. Grabbe stellt die Gestalt Napoleons, den ja die Ereignisse von 1830 mit neuem Zauber umwoben hatten, unverkleidet in den Rahmen eines bühnensprengenden Dramas, das die Phantasie zur wahren Szene werden läßt und alle Dramatik der inneren Form in die Breite der realistischen Milieudarstellung auflöst: Eine Vergrößerung des dramatischen Schaffensprozesses, dessen Lässigkeit schon in dem Troß der historischen, vielfach (dank A. W. Schlegel) Hohenstaufenstücke vorwaltet. Keimfähige künstlerische und moralische Werte erringt der zumeist rein stichwörtlich aufgenommene Wahrheitsfanatismus nur bei Immermann, einem robusten Betrachter und leidenschaftlichen Ankläger zugleich.

Immermann, der seine Abneigung gegen die Enzyklopädie niemals verhehlt und den „Herrn Begriff“ im 6. Buch des „Münchhausen“ und sonst verspottet, steht in der Scheide zwischen Romantik und Realismus. „Angst vor der Zweideutigkeit aller gegenwärtigen Verhältnisse“ ist das Leitmotiv der „Epigonen“, die Heuchelei und Verlogenheit des Zeitgeistes gewinnt in der Person des alten Schwindelfreiherrn Gestalt und Bewußtsein. Vereine und Parteiungen haben die Entschlußfähigkeit des Einzelnen erstickt, Reisen und Journale eine flüchtige Halbbildung verbreitet. Es gibt keinen tödlicheren Feind der Kultur als die parasitären Unterhaltungsromane und Almanache. Wilhelmi in den „Epigonen“ ist die Posaune über dieses „kindische Halbwesen der Zeit“. Frühere Jahrhunderte haben ihr ihre Röcke hinterlassen, den frommen, den patriotischen, den ästhetischen, den historischen, in die man abwechselnd schlüpfte. Schon bei Gelegenheit des Sophokleischen „Ajax“ hatte Immermann die Unmöglichkeit einer Wiederbelebung der Antike dargetan und sich auch durch diese Überzeugung in neuen Streit mit Platen verwickelt. Im 4. Buch nun schildert er einen Versuch, Turnier und Tjost neu aufleben zu lassen: Rosse und Reiter versagen kläglich vor den Anforderungen des Kampfspiels und alles löst sich wohlgefällig in ein Rokokofest mit Karussell und Tanz auf. — Die Schranken gediegener Bildung sind einem schrankenlos wuchernden Dilettantismus gewichen. Man lernt in Bausch und

Bogen und hat mit vierundzwanzig Jahren allen Rahm abgeschöpft aber nichts wahrhaft erfahren. Die Ehrfurcht vor den Dingen fehlt. Das häuslich-bürgerliche deutsche Volk hat seinen einfachen Menschenverstand und gesunden Sinn von sich getan, um eine exaltierte Begeisterung für das Schöne zum Gemeingut der Nation zu erklären. Der Adel ist im Inneren verwest, nur seine Schlösser leuchten noch in Macht und Ansehen. (Heimlich hegt freilich Immermann Bewunderung für diese Kaste, deren Sproß er — nach dem bei Arnim und Jean Paul auftauchenden, später durch Spielhagen eingebürgerten Kunstgriff — in Gestalt des Bastards Hermann ins Bürgertum hinüberleitet.) Die Frau, und zwar die Frau des dritten Standes, drängt ins öffentliche Leben. Gegen das aristokratische Agrariertum kämpft die aufstrebende Industrie mit eitlem Geldhunger . . . Die „Epigonen“ sind das Werk des Bildungskampfes und des kritischen Unwillens, die Dorfgeschichte des „Münchhausen“ das der heiteren Gestaltungsfreude. Hier liegt der Weg vom reinigenden Wirken zum bejahenden, vom gesetzsprenghenden Individualismus zum plastischen Realismus. Feuerbachs Vorlesungen über das Wesen der Religion wollen die Menschen „aus Gottesfreunden zu Menschenfreunden, aus Gläubigen zu Denkern, aus Betern zu Arbeitern, aus Kandidaten des Jenseits zu Studenten des Diesseits“ machen. Immermann zeigt sie uns in dieser Metamorphose begriffen.

Auch Heine hatte in seinem Brief an Varnhagen vom 3. Jänner 1846 mit der blasierten Pose eines müden Schattenkönigs das tausendjährige Reich der Romantik verabschiedet, um nun den Ansprüchen des Positiven seinen Thron zu räumen. Hier zeigte der Dichter des „Atta Troll“, der nicht so sehr in Byron- und in Don Juan-Manieren sich verrannt als ihre ironische Verhöhnung auf die Spitze getrieben hatte, sein wahres Antlitz: einen Zerrissenen, der die romantische Schönheit nur noch in verzerrten Formen kennen gelernt hatte und nun, seinem Herzen und Gewissen zuwider, die Notwendigkeit einer Reaktion, einer Revolution begreifen und fördern lernen mußte. Er hatte den Glanz der systematischen Philosophie erlebt und mischte in alle Mystifikationen der Hegelschen Idee ein Quäntchen Hochachtung und menschlicher Verehrung¹⁾. Er liebte die unheroische Geste

¹⁾ Vgl. z. B. IV, 287.

des Romanen, seine konfliktfremde Lebensgewandtheit, seine vernünftige Sachbeherrschung ohne Skrupel und Prinzipienreiterei. In seiner Harfe wohnten auch die Töne des einfachen Liedes und die Akzente der drastischen Ballade; aber er suchte immer wieder die veränderte Beleuchtung, die Relativität der Impression, die Kompliziertheit des romantischen Doppelstandpunktes. Sein künstlerisches Zentrum ist mit dem sittlichen nicht mehr verbunden; nicht höhere sittliche Verantwortung, sondern anethische Phantasie, Egoismus und Eitelkeit zerbrachen bei ihm die moralischen Fiktionen. In Heine rollt das Blut des Schauspielers, nicht mehr des Sehers. Die Kunst ist ihm mehr ein frei und selbstgewiß beherrschtes feines Werkzeug als der zur Gestalt verdichtete geistige Daseinskampf. Bei keinem Dichter dieser Zeit ist die Objektivität so weit gediehen. Was die genialen Führer erstmals durchgesetzt, beherrscht er mit der leichtbeschwingten Sicherheit des blendenden Talentes. Der erste und der größte in der Reihe derer, die nicht mehr auf dem klassischen Kothurn einherwandeln! In Heine ist ein Ende und ein Anfang. Die Entwicklung des romantischen Stils zur Manier, der romantischen Ironie zum Kniff, der romantischen Reflexion zur schillernden Komödie ist hier vollendet. Zugleich ist er der erste Meister der reinen Form, der Kunstform, die nun nicht länger Lebensform sein will und kann. So rühren wir auch hier wieder an die Fuge zweier Zeitalter . . .

Die Geisteswissenschaft muß in der Kunstform die Weltanschauung lesen können. Sie muß aber auch das scheinbar ausdrücklich Gegebene symbolisch auslegen und aus der Einfühlung in den geistigen Lebensbaum der Nation den Ewigkeitswert jeder solchen Äußerung bestimmen können. Allein in diesem Sinne haben wir dem Inhaltlichen und dem Theoretischen die Rolle geben dürfen, die ihr praktischer Einfluß auf die betrachtete Entwicklung heischt. Die Kunstanschauung innerhalb des nun durchschrittenen Zeitraumes ruht mehr auf Metaphysik als auf Psychologie, entwickelt sich aber vielleicht eben deshalb in vorbildlicher Eintracht mit der Reihe technischer Kategorien und praktischer Anweisungen, die sie sich zugeordnet sieht — wie beispielshalber in der Klassik harmonischer Panentheismus und Symmetriekanon zusammenstehen. In allen Werken pulst die

Wucht persönlichsten Erlebnisses. Menschen wie Jacobi oder Görres haben sich kunstvoll ausgelebt, aber an keiner Stelle literarisch konzentriert. Poetisch-philosophische Romantiker-naturen vom Schlage Fr. Schlegels fühlen sich in keiner einzelnen Tätigkeit heimisch und suchen höchstens im Beruf des Kritikers ganz unverbindlich Aufenthalt. Und keine Kunst der Kunstwerke, die sich nicht zugleich in Gedanken dargestellt zu sehen verlangt hätte . . . Die nunmehr einsetzende Einkehr zu einer leichtblütigeren Hervorbringung ergibt sich schon als Folge der Konzentration und allgemeinen Arbeitsteilung. Erst in Jungdeutschlands Tagen gewinnt die Kunst die volle Breite der sozialen Wirksamkeit. Wie aber die beherrschenden Fragen der Weltanschauung in der nachhegelischen Entwicklung nicht so sehr in der Religion und Philosophie als in der positivistischen Wissenschaft Behandlung finden, so liegen auch die mächtigsten Kunstideale nun nicht mehr in den umfassenden Einstellungen des Weltbildes, sondern vorab in den einzelnen Aufgaben einer abgegrenzten, frei und geschlossen sich entwickelnden Betätigung.

Romantisch-idealistische Züge bleiben freilich auch dem Zeitalter der Erfindungen und Entdeckungen, des rastlosen Fleißes und der straffen Organisationen unverlierbar eigen. Im Allgemeinen aber herrscht hier nicht mehr das Ringen um Weltanschauung und Lebensform, sondern um Ausdrucksbeherrschung und Kunstform vor. Im dargestellten Zeitraum hat das Ästhetische mit Raison und Religion, Moral und Metaphysik um sein Herrscherrecht zu kämpfen; es besiegt sie und macht sie sich zinspflichtig. Jetzt wird es aus dem Anwalt des Kulturideals schlechthin zum Träger einer einzelnen Funktion, von überwucherndem Nützlichkeitswahn bedrängt und diesen seinerseits wieder frondierend; aus dem metaphysischen Kompromiß wird ein praktisches Sichgeltenlassen. Hier können nicht mehr alle Kräfte der Gesellschaft zu der Verwirklichung innerer Ziele aufgerufen werden; hier gilt es vielmehr schon, das Recht der Schönheit neben den praktischen und positiven Einstellungen hochzuhalten. Der nun industrialisierte, alexandrinische Historismus, der nicht so sehr aus übervollem Leben Geistesentfaltungen fortspinnt als vielmehr aus seelischer Blutarmut Anregung und Belehrung rafft, ist zum Vermittler zwar berufen, aber keineswegs befähigt. —

Noch ist in dem, was deutsche Kunst in unserem Zeitraum errungen hat, ein großer Teil zyklisches Getrümmter, reich wie kein anderes an edelstem Geäder, vorgeformt und nicht ausgestaltet. Und doch liegt hier alles vereinigt, was wir als Renaissance oder ästhetische Kultur erstreben. Hier sind aus unermesslich tiefer Selbstbildung monumentale Weltbilder von der Ereignisseinfalt der wachsenden Natur erschaffen, mochte die urzeugende Kraft dem einen in die Wiege gelegt, dem anderen als Palme selbstmörderischen Kampfes dargereicht sein. Der Idealismus hat ein Reich der freien Geistigkeit gegründet, in dem der reine Blick und gute Wille das Unendliche mit dem Endlichen versöhnt. Er hat an der Zerrissenheit des Deutschen auf Schmerzvollste gelitten und sie durch das Zusammenwirken aller Seelenkräfte ästhetisch überwunden. Darum ist er eine harmonische Kunst. Er hat die starre Welt des bloßen Intellectes in den Strom des Werdens geleitet und zu Gestalten von pulsierender Fülle und ätherischer Tiefe geprägt, wie sie nur vorgezogene Völker in Mythos und Religion besessen haben. Darum ist er eine synthetische Kunst. Er hat den Schönheitstrieb nicht nur im Aufnehmen und Darstellen, sondern im Bilden und Vergeistigen bewährt und allem Irdischen in seinem Wachsen und Wechseln Gehalt und Seele eingehaucht. Darum ist er eine dynamische Kunst. So ist er seit dem Werke Platons der mächtigste Fortschritt der Menschheit zur Fleischwerdung des Ideals, zur Vermählung und Durchdringung von Erfahrung und Idee in einer höheren Form des Lebens.

Hölderlin, Schiller, Hegel vertrauen auf ein zukünftiges Bildnertum, das höchste metaphysische Empfängnis in organischer, makelloser Schönheit fassen wird. Seit dem Abschlusse des Idealismus ragt dieses Vorwärts aus aller Brandung des Positivismus und der Polytechnik unversehrt empor. Das Inventar der neuen Formkultur umsteht uns heute allerwege. Es zugleich ausdrucksmäßig fortzubilden und doch wieder zum Schauplatz letzter Wertungsfragen, zur Sprache tiefster Allerlebnisse zu läutern, Weltanschauung in fest gefügte Kunstform umzusetzen, das ist die große Pflicht, die die zwei sich befehdenden Entwicklungen, die idealistische und die positivistische, dem Erben auferlegen. Unsere Darstellung bescheidet sich mit jenem ersten

Komplex. Sie hat ihr Ziel erreicht, wenn sie durch Aufsuchen der ihr erkennbaren Urtatsachen, Motive und Zusammenhänge das Zeitbedingte, Zeitgebundene zum lebenden Gebild organisiert hat, das über Zeit und Zufall, Schein und Schicksal hinaus in jedem Ehrfürchtigen Wurzel schlagen kann, um körperbauend, formensuchend, tatenzeugend fortzusprossen und fortzublühen. So trachtet aller echte Historismus über sich selbst hinaus: das kostbarste Geschenk des Lebens an das Lebendige zurückzugeben.

Personenregister

- Abbt 18.
Addison 11 f., 15, 53, 63.
Adelung 84, 229.
Adolph Joh. B. 295.
Aischylos 249.
Albrecht Joh. Fr. Ernst 176.
Albani Alessandro 47.
Alexis W. 230, 231.
Altenstein 293.
d'Alton 127.
Alxinger 295.
Ancillon 260.
Andreä J. V. 227.
Apelles 17.
Archinto 47.
Aristoteles 2, 5, 11, 13, 15, 20, 21,
35, 42, 72, 82, 174, 276, 283.
Arnim A. 70 A., 229, 230, 242, 261,
306.
Arnim Bettina 173 A.
Arnold Ignaz Ferd. 176.
Ast 266.
Audran 54.
Avenarius Richard 58, 133 A.
Ayrenhoff 73, 295.
- Baader Franz 180, 182, 199, 216, 218,
240, 242, 272, 304.
Bacon 29, 126, 177, 189.
Bäuerle 295.
Bahnsen 113, 271.
Basedow J. B. 18, 105.
Batteux 18, 82, 120.
Bauer Bruno 288.
Bauernfeld 295.
Baumgarten A. G. 4, 17, 47, 73, 76,
82, 88.
Bayle 22.
- Bazard 298.
Bekker Immanuel 240.
Benecke G. Fr. 229.
Benedikt XIV. 47.
Beneke Fr. Ed. 265.
Bentzel-Sternau 114.
Berg Franz 260.
Berg Leo 259.
Bergson 135, 195 A., 275.
Berkeley 95.
Bernard Claude 252.
Bernardin de St. Pierre 23, 297.
Bernhardi Aug. Ferd. 229.
Biester 156.
Birken 193.
Bitzius Alb. 294.
Blackwell 63, 72.
Blair 84.
Bloem 231.
Blondel 51.
Blumenbach 58, 212 A.
Bodmer 9, 12 ff., 16, 18, 21, 139.
Böhme 211.
Börne 115, 296, 297.
Boileau 3, 44, 47.
Boisserée Sulpiz 132.
Bonnet 31, 70, 93.
Bopp 229.
Borck 15.
Bouhours 10.
Bouterweck 113, 115 f., 219, 302.
Brandes G. Fr. und Ernst 232.
Breithaupt Aug. 215.
Breltinger 2, 12 ff., 16.
Brentano Cl. 55, 70, 91, 215, 229,
242, 244, 245, 298.
Brockes 9, 24, 109.
Brockmann 207.

- Brumoy 144.
 Bruno G. 43, 96.
 Büchner Georg 292, 297 A., 298.
 Bürger 39, 80, 83, 139, 193.
 Büsching 242.
 Buffon 33, 127.
 Burke 63, 77, 232, 261 f.
 Bury 122.
 Byron 45, 242, 245, 297, 300, 306.

 Calderon 84, 194, 289.
 Calepio 21, 23.
 Camper 58.
 Carstens 49.
 Cartaud de la Vilate 23.
 Carus 47, 125.
 Casanova 47, 299.
 Caylus 80.
 Celtes 295.
 Cervantes 39, 196, 280.
 Chamberlain H. St. 124, 131.
 Chamisso 241, 297.
 Chateaubriand 24, 230, 297.
 Chatterton 40.
 Chelidonium 295.
 Chézy Helm. 242.
 Choiseul-Gouffier 72.
 Claudius 42, 67, 92, 103, 218.
 Comte 25, 64, 227.
 Condillac 63.
 Condorcet 226.
 Conz 163.
 Cooper 242, 297.
 Copernicus 70.
 Correggio 51.
 Cramer Joh. Chr. 40.
 Cramer K. Gottlob 176.
 Cranach 54.
 Creuz 9.
 Creuzer 229.
 Cumberland 10.

 Dach 38.
 Dahn 230.
 Dalberg C. Th. A. 190 A.
 Dante 23, 242.

 Daumer 218.
 Defoe 9.
 Denis 40.
 Descartes 4, 22, 58, 77 A., 132, 142, 149.
 Destouches 10.
 Diderot 10, 23, 48, 53, 61, 62, 63,
 72, 83, 105, 225.
 Dietrich Chr. Wilh. Ernst 54.
 Dilthey Wilh. 171, 209, 281.
 Diodor 282.
 Docen 229.
 Dorf Müller 214.
 Drollinger 9.
 Droste-Hülshoff A. 246.
 Dubos 16, 23, 73, 81, 82, 144.
 Dürer 54, 85, 231.
 Dufresny 10.
 Du Halde 63.
 Dumas der Ältere 298.

 Eberhard 76, 84.
 Ebers 230.
 Echtermeyer 288.
 Eckermann 272.
 Eckstein 230.
 Eichendorff Jos. 91, 240, 241, 244 f.
 Eichhorn K. Fr. 232, 233.
 Emerson 45.
 Emmerling Ludw. Aug. 215.
 Engel J. J. 5, 18, 104, 156, 219.
 Engelbach 73.
 Erdmann J. E. 304.
 Ernesti 72.
 Eschenburg 228.
 Eschenmayer 215, 240, 265.
 Eschwege 297.
 Esmark 215.
 St. Evremond 22.
 Eyck 54.

 Fechner 45, 297.
 Ferguson 99.
 Fernow 49.
 Feßler 260, 268.
 Feuerbach Ludw. 25, 36 A., 287,
 294, 298, 303, 306.

- Fichte J. G.** 90, 107, 136, 161 f., 164, 172, 173 ff., 189, 194 ff., 212, 213, 215, 219, 221, 223, 236, 263, 271, 304.
Fielding 108.
Fischart 110, 239.
Fischer Kuno 214.
Fleck Joh. Fr. 207.
Fleming 38.
Flögel 76.
Förster Friedrich 241.
Förster Karl Aug. 242.
Fontenelle 10, 73.
Foote 10.
Forster J. G. 52, 87 f., 89, 116, 156, 159, 201, 215, 297.
Fouqué 230, 240, 241.
Fourier 298.
Franck Seb. 66.
Freiligrath 241.
Freytag 115, 231.
Friedrich II. 73, 233.
Friedrich Wilhelm IV. 288.
Fries Jak. Fr. 265.
Frischlin 227.
Führich 231.
Fürnstein 239.
Funk 18.
- Galiani** 122.
Gall 215.
Garrick 10.
Garve 219.
Geibel 119, 151.
Geißler 83.
Gellert 17, 144, 232, 240.
Gentz 63, 232 f., 261, 295, 298.
Gerard 75.
Gerhardt Ed. 228.
Gerstenberg 5, 29, 34, 38—42, 56, 84, 87.
Gervinus 42, 288.
Gesner J. M. 72.
Geßner Sal. 24, 51.
Gibbon 202.
Gleich 295.
Gleim 38, 39, 83, 88, 99.
- Görres** 215, 220, 229, 233, 234, 240, 241, 272, 308.
Göschel 304.
Goethe 22, 26, 29, 47, 49, 50, 55, 56, 57, 58, 60, 63, 66, 67, 71, 85, 87, 92, 95 f., 98, 100, 108, 109, 117—136, 137, 141, 150, 155, 159, 161, 163, 165, 168 f., 172, 174, 179, 180, 187, 189, 193 A., 196, 201, 204, 207 ff., 229, 239, 242, 243, 248, 249, 252, 254, 270, 272, 273, 278, 293, 296, 297 A., 300.
Goguet 63.
Goldoni 84.
Goldsmith 10, 70.
Gottsched J. Chr. 13, 15, 18, 73.
Gottsched L. V. A. 21.
Grabbe 208, 264, 292, 296, 299, 305.
Gräter 228.
Gravina 23, 47.
Grillparzer 117, 151, 208, 231, 241, 248, 253, 264, 271, 295 f., 297, 302.
Grimm Herman 119.
Grimm Jacob 240.
Grimm Brüder 229, 233, 241.
Grimm Melchior 105.
Grosse K. 176.
Grübel 239.
Grün Anast. 241, 296.
Gruppe O. Fr. 294.
Gryphius A. 15, 21.
Günther Ant. 304.
Günther Joh. Chr. 8, 38.
Gutzkow 115, 121, 234, 290, 292, 296, 298, 300, 302, 304.
Guys 72.
- Hackert Philipp** 54, 91, 121.
Häckel 65.
Hafner 295.
Hagedorn Ch. Ludw. 47, 51—54, 122.
Hagedorn Fr. 38, 39.
Hagen, von der, F. H. 229, 242.
Hahn L. Ph. 88.
Hahn-Hahn Ida 292.
Haller Alb. 9, 24, 39, 58, 109.

- Haller K. L. 234, 261, 291.
Halm 241, 295.
Hamann 4, 8, 9, 13, 14, 20, 25, 27
bis 38, 39, 42, 43, 48, 55, 56 ff.,
71, 76, 84, 86, 93, 95, 97, 101,
102, 107, 115, 149, 190, 201, 207,
215, 218, 228, 238, 261, 264, 275,
282, 302.
Hamerling 119, 151, 165, 230.
Hardenberg K. Aug. 242.
Harris 5, 10, 137.
Harsdörffer 3, 193.
Hauff W. 230, 242.
Hauptmann G. 248, 251.
Hausen 227.
Hausrath Ad. 230.
Haym Rud. 171, 192, 213.
Hebbel Fr. 154, 225, 241, 251 ff., 272,
289, 290, 293, 296, 298.
Hebel J. P. 239.
Hegel 25, 34, 47, 54, 65 f., 106 f.,
113, 119, 131, 137, 145, 151, 158,
159 ff., 170, 177, 181 ff., 189, 193,
203, 213, 214, 222, 225, 230, 236 ff.,
240, 242, 255 f., 262 ff., 272—293,
294, 297, 299 ff., 309.
Hell Th. 242.
Heine 105, 240, 245, 246, 291, 300,
306 f.
Heinecke(n) K. H. 54.
Heinse 39, 51, 52, 55, 70, 84, 86,
87, 88—91, 92, 98, 104, 109, 110,
112, 165, 169, 298.
Heinzel Rich. 230.
Helvetius 88.
Hemsterhuis 6, 58, 59, 63, 72, 80 f.,
81, 95, 97, 102, 137, 142, 159,
179 A., 190, 215, 275.
Hensler K. Fr. 295.
Heraklit 60, 135.
Herbart 265, 304.
Herder 3, 4, 6, 20, 25, 27 ff., 42, 43,
45, 47, 55, 56—67, 68, 71, 76, 80,
83, 84, 87, 95, 96, 99, 107, 108,
109, 115, 116, 123, 127, 132, 133,
134, 136, 149, 156 ff., 192, 193 A.,
200, 202, 206, 209, 226, 228, 229,
239, 255, 262, 282, 300.
Hermes J. T. 73, 108, 232, 298.
Herwegh 165.
Hesekiel G. L. 230.
Heitner 92.
Heufeld Franz 295.
Heydenreich 84, 116, 178.
Heyne 72, 156.
Heyse Paul 119.
St. Hilaire Geoffroy de 127.
Hiller Gottlieb 239.
Hinrichs H. Fr. W. 304.
Hippel Th. G. 73, 108, 109, 114, 176, 298.
Hirschfeld Ch. C. L. 109.
Hirt A. L. 122, 132, 228.
Hitzig 241.
Hobbes 36 A.
Hölderlin 34, 90, 117, 133, 136, 155,
158—167, 195 A., 274, 309.
Hölyty 103.
Hoffmann E. Th. A. 86, 90, 109, 169,
176, 215, 241.
Hoffmann H. (von Fallersleben) 241.
Hofmannswaldau 193.
Hogarth 51, 54.
Holbein 54.
Homburg E. Ch. 38.
Home 10, 137.
Homer 11, 18, 35, 41, 75, 85, 89,
113, 139, 196, 202, 206, 248.
Horaz 12, 38, 40.
Horn Franz 260.
Huarte Juan 97.
Huber Leop. 295.
Huch Ricarda 256.
Hübner Lorenz 260.
Hülßen A. L. 90, 183.
Humboldt Al. 215, 297.
Humboldt Karoline 219.
Humboldt W. 3, 37, 49, 58, 126,
132, 153, 156—158, 159, 202, 215,
216, 219, 233, 242.
Hume 30, 101.
Hutcheson 51.
Hutten 85, 227.

- Ibsen 154, 164, 225, 296.
 Iffland 225, 248.
 Immermann 105, 243, 260, 296 A., 305 f.
 Iselin 18, 66.
- Jacobi Betty 98.
 Jacobi Fr. H. 6, 18, 30, 35, 45, 59,
 66, 80, 92, 96, 97, 98—107, 108,
 109, 116, 131, 134, 157, 158, 169,
 172, 174, 178, 180, 201, 215, 237,
 242, 258 ff., 308.
 Jacobi J. G. 39, 98.
 Jäsche 260.
 Janentzky 84.
 Jarcke 293.
 Jenkins 122.
 Jerusalem K. W. 19.
 Johann, Prinz von Sachsen 242.
 Jung-Stilling 37, 62, 73, 92.
- Kämpfer 63.
 Kästner Abr. G. 15.
 Kalb Charlotte 163.
 Kalkreuth 242.
 Kannegießer 242.
 Kant 29, 31, 37, 49, 55, 58, 60, 65,
 66, 75, 76, 77—80, 82, 84, 99 ff.,
 107, 116, 120, 122, 127, 128 ff.,
 133, 139 ff., 145 ff., 150, 158, 159,
 170 ff., 188 ff., 216 ff., 226, 229,
 235, 236, 254, 259, 263, 265, 267,
 272, 273, 278, 300, 303.
 Karl der Große 239.
 Kauffmann Angelika 54.
 Kaufmann Ch. 92.
 Keller G. 115, 294.
 Kerner Just. 215, 240, 241, 295.
 Kestner Joh. Chr. 121.
 Kielmeyer K. Fr. 212 A., 215.
 Kleist Ewald 24, 39, 109.
 Kleist H. 85, 114, 118, 241, 242, 243,
 247—253, 269 A., 296, 298.
 Klemm 295.
 Klinger 25, 68, 73, 84, 88, 92.
 Klopstock 13, 17, 24, 30, 38, 40, 41,
 76, 116, 162 f., 261.
- Klotz 31, 99, 227, 229.
 Klüber 63.
 Knebel 133.
 Knigge 104, 232.
 Koch E. J. 228.
 Kölle 239.
 König Eva 22.
 Köppen 260.
 Körner Ch. G. 202.
 Kopisch 51, 246.
 Koreff 215.
 Kotzebue 139, 232.
 Krause Fr. 216.
 Kretschmann 40.
 Krubsacius 85.
 Kugler F. 119.
 Kurz Hermann 230, 292.
 Kurz J. J. F. 295.
- La Chaussée 10, 83.
 Lachmann 229.
 Lafayette 105.
 Lairesse 53.
 La Motte 23.
 La Roche 232.
 Lassalle 287.
 Laube 115, 292, 299.
 Lavater 5, 13, 31, 35, 59, 62, 66, 67,
 70, 80, 81 f., 92—97, 102, 125, 131,
 169, 175, 202, 215.
 Leibniz 4, 16, 19, 42 ff., 58, 60, 61,
 74, 77 A., 93, 96, 99, 106, 121,
 142, 158, 163, 200, 261, 266, 283.
 Leisewitz 84, 88.
 Lenau 240, 246, 264, 295, 304.
 Lenz 5, 25, 57, 70 f., 80, 81 f., 84 ff.,
 104, 121, 243.
 Leo Heinrich 234 A., 291.
 Lepsius 228.
 Lesage 10, 24.
 Lessing 5, 6, 16, 17, 19—22, 29, 32,
 35, 36, 41, 48, 54, 63, 72, 74, 76,
 82, 84, 87, 97, 105 f., 108, 144,
 163, 178, 201 ff., 207, 232, 289, 300.
 Leuchsenring 92.
 Lewald Fanny 292.

- Lichtenberg 18, 19, 39, 80, 97, 108, 114.
 Liebig 127.
 Lillo 10.
 Linné 125.
 Lionardo 54, 124.
 Lipiner 119.
 Lippert 48, 54.
 Lips 54, 122.
 Locke 13, 25.
 Löben 115, 240, 242.
 Löwen 39, 83,
 Losskij Nik. 132 A.
 Lowth 72.
 Ludwig O. 231, 249, 251, 252, 296.
 Lukrez 178.
 Luther 85, 221, 290.
 Lysius Heinrich 28.
 ably 63.
 Macchiavelli 256.
 Macklin 10.
 Macpherson 40,
 Magenau 163.
 Maistre 262.
 Malcolme 40.
 Malebranche 261.
 Mallet 63.
 Malsburg 242.
 Marcard H. M. 87.
 Marc Aurel 44.
 Marheineke 293.
 Marigny 63.
 Marlvaux 10, 83.
 Markus 215.
 Marmontel 10, 82, 83.
 Martensen 304.
 Martius 127, 297.
 Marx 287.
 Matthisson 62 A., 150.
 Mauvillon 18.
 Mayer Karl 240, 295.
 Meier G.¹⁾ F. 17, 82.
 Meisel 295.
 Meißner A. G. 176.
 Mendelssohn 4, 20, 25, 31, 35, 73, 84, 86, 105 f., 142 A., 144, 156, 158, 178.
 Mengers 47, 50, 54, 84, 91.
 Menzel W. 243, 301.
 Mercier 83.
 Merck 18, 39, 62 A., 97, 132.
 Mesmer 240, 265.
 Messerschmitt Dan. G. 87.
 Metternich 286.
 Meusel 229.
 Meyer C. F. 119, 246.
 Meyer J. H. 55, 122, 132.
 Meyern Wilh. Fr. 176.
 Michaelis Chr. Ben. 72.
 Michelangelo 54, 246.
 Milton 9, 11, 13.
 Mirabeau 105.
 Mörike 246, 294.
 Möser 18, 25, 62 A., 70, 73, 84, 232.
 Montalgne 72.
 Montesquieu 10, 23, 25, 59, 63.
 Montfaucon 22.
 Moore 10.
 Moritz 5, 50, 52, 55, 58, 81, 87, 92, 118, 122 f., 141, 150, 176, 178, 182, 189, 193 A., 207, 232.
 Moscherosch 227.
 Mosen 292 f.
 Mühlbach Luise 230.
 Müller Adam 63, 209, 218, 220, 232 ff., 242, 256, 295, 298.
 Müller Friedrich (Kanzler) 132.
 Müller Friedrich (Maler) 51, 55, 84, 92, 121, 165, 243.
 Müller Johannes 228.
 Müller J. G. (von Itzehoe) 73, 108, 110.
 Müller Wilhelm 165, 241, 242, 244, 245.
 Müllner A. 296.
 Muhamed 221.
 Mundt 113, 290, 297, 300 f.
 Muratori 23.
 Musäus 108, 114, 230, 297.

¹⁾ Im Text ist S. 17 versehentlich J. F. Meier stehen geblieben.

- Mylius Ch. 15.
 Myller Chr. Heinr. 228.
 Napoleon 273, 297, 305.
 Nestroy 295.
 Neuffer 163.
 Neukirch Benj. 11.
 Neumann Fr. W. 241.
 Neumark G. 38.
 Newton 33, 70.
 Nicolai 18, 31, 110.
 Niebuhr 229, 242.
 Niethammer 163.
 Nietzsche 45, 46, 105, 162 f., 198, 201.
 Nieuwentyt 33.
 Novalls (Hardenberg) 62, 106, 136, 160, 170, 172, 175, 177, 178, 184, 186, 194, 196, 198, 200, 202, 204 ff., 215, 216, 218, 221, 232 f., 236 f., 240, 244, 263, 268, 300, 302.
 Oberlin J. J. 73.
 Oberthür 260.
 Ohlenschläger 241.
 Oeser A. Fr. 48, 54, 132.
 Österreich Matthias 54.
 Oken 212, 215.
 Opitz 3, 53.
 Orsi 23.
 „Ossian“ 24, 40, 83, 162.
 Palladio 122.
 Pallas Simon 87.
 Paracelsus 265.
 Parent 54.
 Parmenides 277.
 Parrhasios 17.
 Pascal 23, 70, 96, 102.
 Passavant 215.
 Passionel 47.
 Paulus H. E. G. 163, 259.
 Perrault 22.
 Pestalozzi 62 A.
 Pfeffel 220.
 Pfizer G. 241, 294.
 Pfizer P. A. 291.
 Phillips G. 293.
 Picander 21.
 Pico della Mirandola, Giov. 173, 204.
 Pindar 38.
 Platen 151 A., 241, 245, 305.
 Platner 36 A., 76 f., 219.
 Platon 2, 43, 49, 51, 60, 124, 130, 136, 153, 159, 163, 180, 200, 212, 216, 217, 221, 255 f., 267.
 Plautus 35.
 Plotin 43, 44, 48, 95, 136, 177, 186, 192 A., 200, 255 f.
 Plutarch 282.
 Pöppig E. Fr. 297.
 Poggel Kaspar 229.
 Poiret 70.
 Polybius 282.
 Polyklet 54.
 Pope 44, 70, 85, 158.
 Poussin 21, 53.
 Prehauser 295.
 Preißler J. D. 54.
 Prévost d'Exiles 10, 24, 70.
 Proudhon 298.
 Puchta 233.
 Plückler-Muskau 115.
 Pütter 60, 227.
 Pyra Imm. J. 39.
 Raabe 110, 115.
 Racine 119.
 Raffael 51 f., 84.
 Raimund 295.
 Rambach Fr. E. 63, 176.
 Ramdohr Fr. W. B. 85.
 Ramler 18, 40.
 Ranke 287.
 Rask 229.
 Raspe Rud. E. 83.
 Raumer R. 229.
 Regnard 10.
 Rehberg A. W. 173, 234.
 Rehfues Ph. J. 230, 246.
 Reichel Ch. K. 18.
 Reiffenstein 121.

- Reil 215.
 Reimarus 215.
 Rémond de St. Albine 97.
 Reuter Fr. 115.
 Reynolds Joshua 51.
 Richardson Sam. 22, 70, 108, 219.
 Richter Jean Paul Fr. 36, 70, 85,
 107—116, 176, 179, 202, 242 f.,
 252, 260, 299, 300, 306.
 Riedel Fr. J. 40, 61, 84, 229.
 Riehl W. H. 230.
 Riemer Fr. W. 132.
 Ring Max 230.
 Ringseis 215, 240.
 Ritter J. W. 200, 215.
 Robert Ludwig 241.
 Roberthin 38.
 Robespierre 297.
 Robinet 31, 215.
 Röschlaub 215.
 Rötscher 113, 288 f.
 Rosenkranz K. 304.
 Rousseau 23—26, 37, 59, 61 A., 63,
 66, 71, 72, 83, 89, 91, 105, 202,
 205, 207, 209, 226.
 Rubens 89.
 Rückert 241, 245.
 Rühls 260.
 Ruge Arnold 234, 288, 303.
 Rumohr C. F. 55, 228, 239, 242.
 Runge Ph. O. 125.
 Ruysdael 21, 50.

 Sachs Hans 85, 239.
 Salat Jakob 260.
 Sallet Fr. 292.
 Salzmann Ch. H. 139.
 Samarow 231.
 Sand George 298.
 Savigny Fr. K. 229, 233, 234 A., 291.
 Schack 119, 231.
 Schasler 216.
 Schefer Leop. 292, 297.
 Scheffel 230.
 Schelling 7, 47, 49, 59, 98 A., 107,
 119, 128, 131, 151 A., 157, 159 ff.,
 177 ff., 189, 195, 198 ff., 205 ff.,
 217, 218, 222, 229, 235, 237, 240,
 255, 259 f., 265 ff., 274 ff., 284,
 288, 296, 300, 303 f.
 Schenk Ed. 119.
 Scherer 92, 230.
 Schiebeler 39, 83.
 Schikaneder 295.
 Schiller 3, 22, 37, 49, 58, 62 A., 71,
 87, 98, 102, 107, 108, 117 ff., 136
 bis 158, 159 ff., 168, 182, 185, 195,
 207, 208, 214, 215, 218, 221, 224,
 248, 252, 255, 273, 277 ff., 296,
 297 A., 300, 309.
 Schlegel A. W. 47, 55, 62, 150 f.,
 153, 174, 178, 180, 189 ff., 207,
 208, 218, 229, 237 f., 258, 267,
 296, 305.
 Schlegel Dorothea 197, 259.
 Schlegel Fr. 19, 40 A., 50, 52, 66,
 87, 106 f., 112, 113, 114, 141, 151,
 157, 161, 170, 177 ff., 190 ff., 206 ff.,
 218, 221, 228, 229, 232, 235 ff.,
 240, 256 ff., 267, 295, 298, 308.
 Schlegel Brüder 36, 114 A., 172,
 203, 208, 229, 260, 302.
 Schlegel J. A., 18, 40.
 Schlegel J. E. 2, 15 ff.
 Schleiermacher 63, 67, 88, 158, 174,
 181, 196, 200, 201, 204, 208, 211,
 216—225, 233, 236 A., 237, 258,
 260, 261, 267, 298.
 Schlesier 293.
 Schlözer A. L. 31, 57, 66, 227, 233.
 Schlosser Fr. Ch. 229, 288.
 Schmidt Julian 154, 272, 288.
 Schnaase 228.
 Schönaich Ch. O. 18, 40.
 Schopenhauer 48, 195, 240, 288, 294.
 Schreyvogel 295.
 Schröder Fr. L. 84, 207.
 Schubart 83.
 Schubert G. H. 212, 215, 240, 263,
 265.
 Schütz Joh. G. 122.
 Schultz F. A. 28.

- Schulze J. K. 293.
 Schwab G. 240 f., 295.
 Schwabe J. J. 15.
 Schwind Moritz 231.
 Scott 230, 242, 297.
 Sealsfield 297.
 Seckendorff L. 239.
 Shaftesbury 3, 10, 14, 15, 23, 42 bis
 45, 47, 55 f., 59, 60, 66, 80 f., 95,
 97, 98, 118, 121, 123, 136, 141 f.,
 153, 158, 159, 266, 275.
 Shakespeare 10, 15, 21, 41 f., 82, 84,
 85, 113, 115, 151, 187, 196, 202,
 207, 242, 243, 247 ff., 272, 280,
 288 ff., 297 A.
 Sidney Alg. 72.
 Simmel 285.
 St. Simon 298.
 Sinclair 163.
 Smith Robert 62.
 Sömmerring Sam. Th. 58.
 Sokrates 19, 29, 106.
 Solger 54, 113, 175, 179, 182, 187,
 216 ff., 242 f., 255, 263 f., 266 bis
 272, 273, 276, 299, 300.
 Sonnenfels Jos. 295.
 Sophokles 21, 150, 247 ff., 272, 289,
 305.
 Spalding J. J. 57, 96.
 Spener Ph. 260.
 Spielhagen 306.
 Spindler K. 230.
 Spinoza 19, 31, 35, 43, 60, 66, 67,
 76, 106, 133, 159, 182, 192, 200,
 212, 215, 223.
 Spranger Ed. 157,
 Sprickmann 98.
 Staël A. G. 24.
 Stäudlin 163.
 Staufen die 246.
 Steffens 178, 200, 212, 215, 230,
 242, 273.
 Stein C. H. 119, 228.
 Stein H. F. K. vom 242.
 Steinbart 219.
 Stern Ad. 230.
 Sterne 108, 114.
 Stieglitz Charlotte 298.
 Stifter 108, 115, 231, 243.
 Stock J. M. 132.
 Stolberg Fr. L. 103, 105 A.
 Stolberg Brüder 92, 260.
 Stoll J. L. 240.
 Stranitzky 295.
 Straube 15.
 Strauß D. Fr. 25, 294, 296.
 Sulzer 17, 55, 58, 73, 76, 77 A., 84,
 85, 93, 120, 121, 137, 144.
 Swedenborg 265.
 Swift 9, 39, 280.
 Sybel 287.
 Talma F. J. 145.
 Tasso 245.
 Teller W. Abr. 156.
 Theokrit 24.
 Thomasius 1, 76, 191.
 Thomson 9.
 Thümmel 298.
 Thukydides 282.
 Tieck 55, 109, 169, 170, 174, 176,
 190, 193 f., 201 ff., 208, 228 f., 242 ff.,
 260, 289, 296.
 Tischbein J. H. W. 55.
 Tizian 51.
 Trautmann 230.
 Tromlitz 230.
 Troxler 216.
 Trublet 10, 23, 73.
 Tschink Kajetan 176.
 Tullin 40.
 Tyndall 127.
 Uhland 165, 231, 234, 239 ff., 244,
 260, 292, 295.
 Ulrich 272 A., 288 ff.
 Unger Fried. H. 73.
 Ungern-Sternberg 242, 299.
 Unzer L. A. 18.
 Vaihinger 142.
 Valla Lorenzo 256.

- Varnhagen K. Aug. 241 f., 293, 306.
 Varnhagen Rahel 173 A., 298.
 Veit Philipp 220.
 Velde van der, K. F. 230.
 Vergil 11, 18, 35.
 Verschaffelt Max 54.
 Vicq d'Azyr 127.
 Vischer Fr. Th. 113, 271, 288.
 Vitruv 54.
 Voltaire 42, 105, 230.
 Vorländer 130.
 Voß J. H. 62 A., 72, 105 A.
 Vossius Joh. Gerh. 3.

 Waagen 228.
 Wackenroder 52, 90 A., 160, 169,
 190, 201, 229, 231.
 Wächter Leonhard 230.
 Wagner J. J. 260, 261.
 Wagner Richard 119, 228.
 Waiblinger 51, 55, 165, 241, 245 f.
 Walther von der Vogelweide 239.
 Walzel 192.
 Webb 51, 77.
 Weber Josef 216.
 Weiller 260,
 Weise Ch. 11.
 Weiser Ch. Fr. 43.
 Weiskern 295.
 Weiß 260.
 Weiße Ch. F. 38, 40.
 Werner Abr. Gottlob 215.
 Werner Zach. 118, 179 A., 224, 230,
 250, 256, 258, 264, 296.

 Wernicke 39.
 Weyland Fr. L. 73.
 Wiedemann 215.
 Wiedewelt 47.
 Wieland Ch. M. 17, 25, 41, 85, 88,
 114, 207.
 Wienbarg 113, 290, 300, 302.
 Wienholt 216.
 Wiese Leopold 173 A.
 Wilbrandt 119, 247.
 Willamow 40.
 Winkelmann 6, 20, 22, 33, 40, 42,
 44, 45—52, 54, 55 f., 58, 62 A., 63,
 72, 80, 87, 89, 97, 115, 118, 122,
 228, 235, 269.
 Windelband 276.
 Windischmann 215.
 Wolf F. A. 156.
 Wolff Ch. 4, 15, 74, 76, 100, 106,
 189.
 Wolff Julius 230.
 Wolff Kasp. Fr. 127.
 Wukadinowić 247.

 Young 13, 41, 75, 175.

 Zachariä J. Fr. W. 83.
 Zedlitz Jos. 245.
 Zelter 242.
 Zesen 193.
 Zeuxis 17.
 Zimmermann J. G. 18.
 Zola 252.
 Zschokke 62 A., 176, 230, 242.

Author Cysarz, Herbert

296536

LG.H

C9973e

Title Erfahrung und Idee.

DATE.

NAME OF BOOK

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU

